

Робітник Якоб
(з фільму „Боротьба велетнів")

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

„КІНО"

До участи в журналі запрошені найкращі культурні, літературні та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-специялісти Заходу.

Журнал гуртуватиме біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. и.

Адреса редакції: Харків, Площа Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

Зміст № 2—3 «Кіно»

КІНО-ТРИБУНА

КІНО—ТРУДЯЩИМ

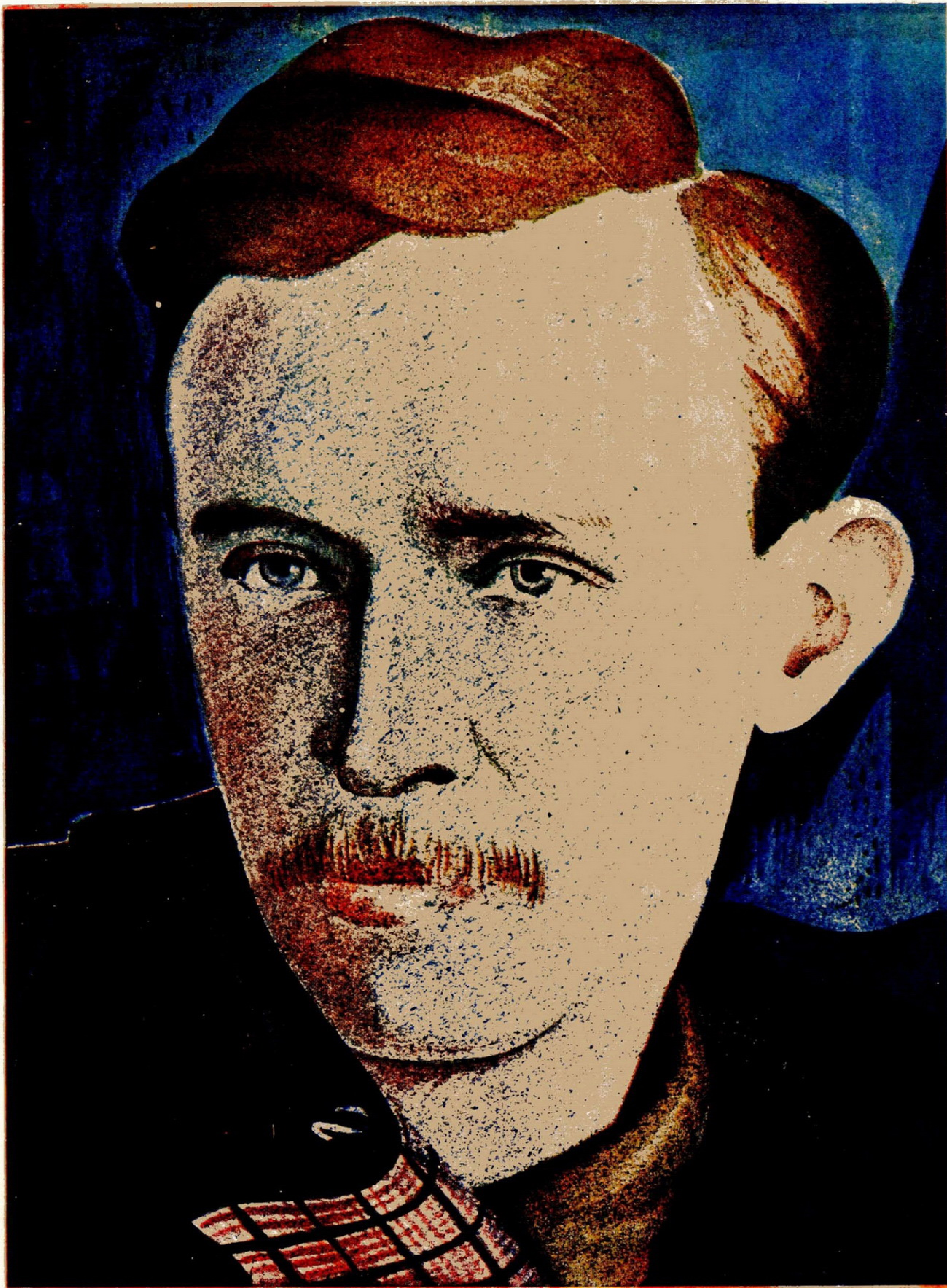
ЗА КОРДОНОМ

ТЕХНІКА КІНО

Художні роботи малярів Сидорова, О. Довженка, Н. Соболя та Глухова.

ВАСИЛЬ БЛАКИТНИЙ

вмер 4 грудня 1925 року



Портрет роботи О. Довженка

„Кіно—це найважливіше для нас мистецтво"
ЛЕНІН

„КІНО"

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 2—3 Січень, 1926 року № 2—3

На суд трудящих

Замість відчиту

Українська революційна кінематографія, що обов'язок творення і дальшого розвитку її лежить на Всеукраїнському Фото-Кіно-Управлінні, пережила дві цілком різних доби свого недовгого ще життя.

Як що перша доба (до грудня 23 року), за низкою об'єктивних умов, характеризується, як доба цілком безсистемного керування кіно-промисловостю на Україні, коли в катастрофічному стані перебувала й виробнича база й театральна сітка, коли ВУФКУ не мало власної фільмотеки, то друга доба (з кінця 23-го до теперішнього часу) проходить під знаком не лише відбудування кіно-справи, але й поглиблення та неухильного зросту кіно-промисловости по всіх напрямках.

Аж до кінця 24 року в царині кіно-промисловости Україні панував надзвичайний хаос і гармидер. Обидві кіно-фабрики (Одеська й Ялтинська) фактично ниділи без кваліфікованих робітників і сировини. Про сценарну роботу годі було й думати. Работа фабрик, здебільшого, полягала в тому, щоби обслуговувати біжучі кампанії, які виявляли-б нашу боротьбу за зміцнення Радвлади. Фактично продукція фабрик, — це були гасла відповідних кампаній, а, в кращому випадкові, це була хроніка подій тієї доби. Проте, треба зазначити, що увесь знятий в той час матеріял має безперечну історичну вартість.



„Боротьба велетнів"—Робітниця Майка

В такому мізерному стані перебувала й театральна сітка. Ніде й ніяк не ремонтуючись, вона все більш руйнувалася, так що на початку другої доби на неї жаль було дивитися. Та й кількість театрів на Україні була дуже невеличка. Всього працювало на 1-е жовтня 1923 року 110 театрів. Ще більш жахливе враження справляли картини, що демонструвалися того часу на екранах України. Про картини радянського виробництва тоді не можна було й говорити. Та й не було їх, в усякому разі виробництва ВУФКУ.

З прокатної політики того часу також не можна було на щось добре сподіватися. ВУФКУ, не маючи тоді власної фільмотеки, мусило було вживати спільний з власниками картин прокат, що ось у чому полягав: власники картин давали їх ВУФКУ з умовою 75% на їхню користь і лише 25% на користь ВУФКУ. Врешті від такої системи ВУФКУ мало величезні збитки, даючи державі все більший і більший дефіцит. Така була кінематографія України 23-го року.

Звичайно, це становище не могло довго тривати. Треба було вжити рішучих заходів, щоби вивести українську кіно-промисловість з глухого кута на широкий шлях. І кінець 23-го року — це момент переходу, що після нього починається зростання кіногосподарства України.

Перше завдання що до відбудовання кіно-промисловости на Україні, звичайно, було таке: зміцнити матеріяльну базу, правильніш налагодити справу з театральною сіткою. Це завдання ускладнялося тим, що разом з відродженням театральної сітки, добре ремонтуючи її, треба було дбати й за поширення. Але всі заходи що до цього гальмувалися тодішньою прокатною політикою, про яку ми вже оповіли й яка полягала в тому, що збагачувала власників картин, а ВУФКУ давала лише дефіцит. Правління ВУФКУ мусило витримати величезний опір з боку власників фільмів, що від їхніх послуг ВУФКУ не мало змоги відмовитися, бо відмова така загрожувала-б існуванню й роботі всієї театральної сітки. Апетити власників фільмів уперто не давали ВУФКУ змоги поширити театральну сітку по провинції, бо це аніяк не відповідало їхнім намірам. Маючи лише одне завдання — збагатіти, приватні власники були зацікавлені в прокаті картин лише по великих містах, а провінція примушена была животіти, споживаючи старий мотлох. Система спільного прокату відзначалася ще й відсутністю обліку та плана, що без них раціонально організований кіно-прокат не може існувати. Нарешті ВУФКУ мусило відмовитися від принципу спільного прокату й почати набувати власну фільмотеку. Разом з тим було визнано за доцільне централізувати весь прокат, через що було ліквідовано усі прокатні склади крайових відділів і зконцентровано в центральній фільмотеці більше як 3000 назв. Вже сама кількість цих картин навела на думку, що необхідно переглянути картини з погляду їхньої як ідеологічної, так і технічної придатности. Звичайно, наперед можна було сказати, що великий відсоток фільмів треба спровадити до архиву. Так воно й сталося. Після перегляду було визнано за більш-менш добрі лише 1161 картину.

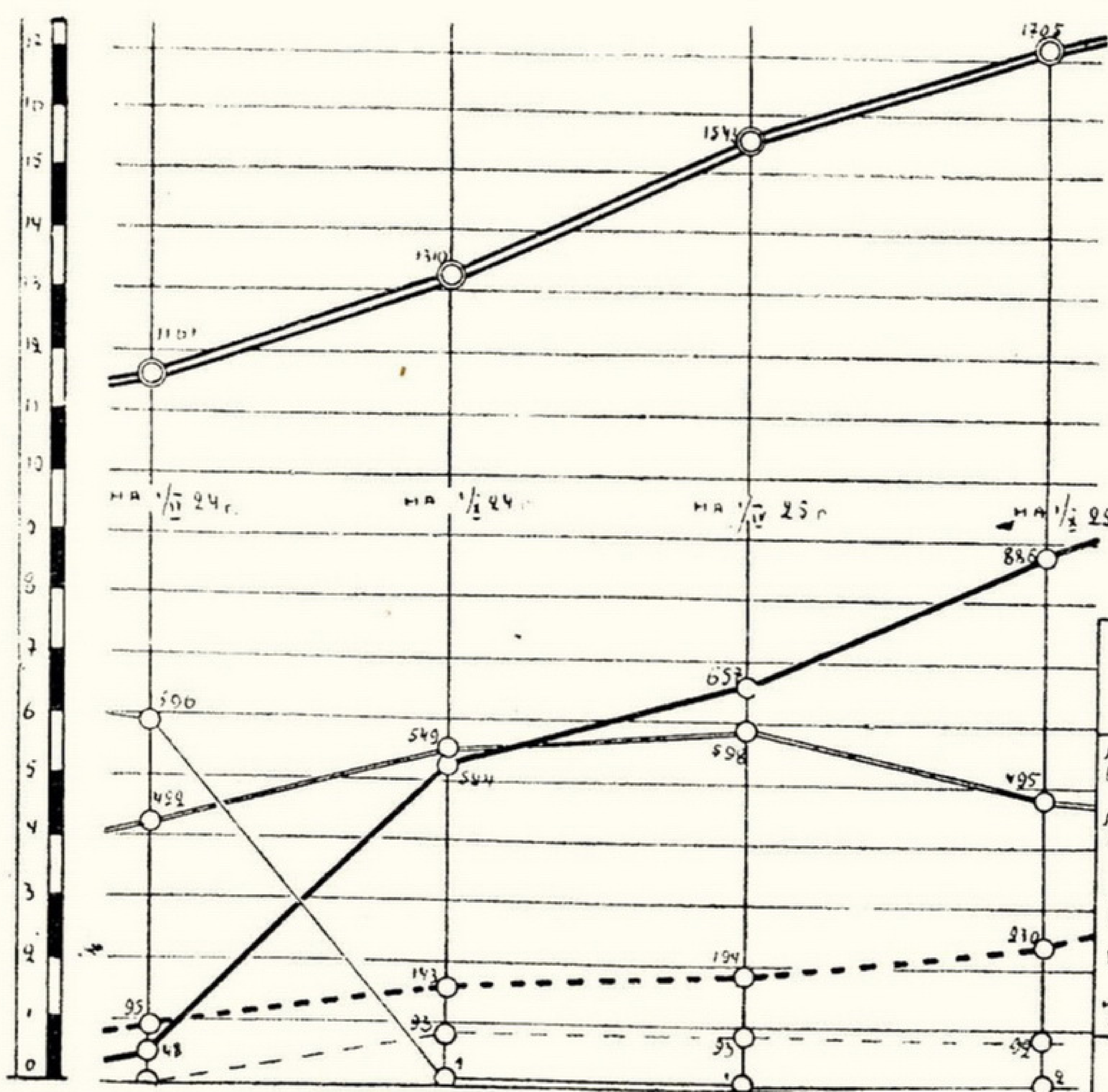
Переглядаючи картини, одночасно було визнано за потрібне розбити фільми по літерах, що визначали-б ідеологічну вартість картин.



„Тарас Шевченко" Тарас І

Разом з Кіно-Репертуарною комісією було встановлено таку розбивку по літерах, що й досі існує. Картини поділено на чотири категорії: рекомендовані, літера А (картина ідеологічно витримана, що її можна давати й по робітничих клубах), літера АБ (що її лише здерідка можна по клубах демонструвати), літера Б (картина, що може бути демонстрована лише по комерційних театрах).

Як що звернемося до цифр. то наслідки



Літера	на 1/IV 1924		на 1/X 24		на 1/IV 25		на 1/X 25	
	Кількість сюжетів	Кількість в % від заг. кільк.	Кількість сюжетів	Кількість в % від заг. кільк.	Кількість сюжетів	Кількість в % від заг. кільк.	Кількість сюжетів	Кількість в % від заг. кільк.
Літер. „А“ — Рекомендовані	23	2.15%	241	26.54%	303	30.03%	339	38.13%
Літ. „АБ“	83	7.76%	123	13.55%	146	14.47%	168	10.99%
Літер. „Б“ (дозволені тільки по ком. театрах)	368	34.39%	457	50.33%	473	46.88%	360	36.92%
Ізоляр. і архів	–	–	86	9.47%	86	8.52%	86	8.65%
Не переглянені Вищ. Кіно Реп. ком.	596	55.70%	1	0.11%		0.10%	2	0.11%
РАЗОМ	1070	1	908		1009		99	

Діяграма № 1: стан фільмотеки ВУФКУ з 1924 по 1925 рік



Оксана

нової прокатної політики будуть такі: на 1-е квітня 1924 р. фільмотека ВУФКУ мала 1161 картину, на 1-е жовтня 1925-го року—1705.

Як що розглянути ці цифри по системі літер, то стан фільмотеки що до змісту картин можна показати такою діяграмою (див. діяграму № 1).

Що до зростання театральної сітки, цифри показують таке: театральна сітка на 1-е жовтня 23-го року складалася з 110 театрів; на 1-е жовтня 24-го року—503 театрів; 1-е жовтня 25 р.—741 театру. Ця театральна сітка складається з комерційних театрів і театрів, що мають культосвітнє значіння. Діяграма № 2 яскраво ілюструє, як сітка театральна зростала (див. діяграму № 2).

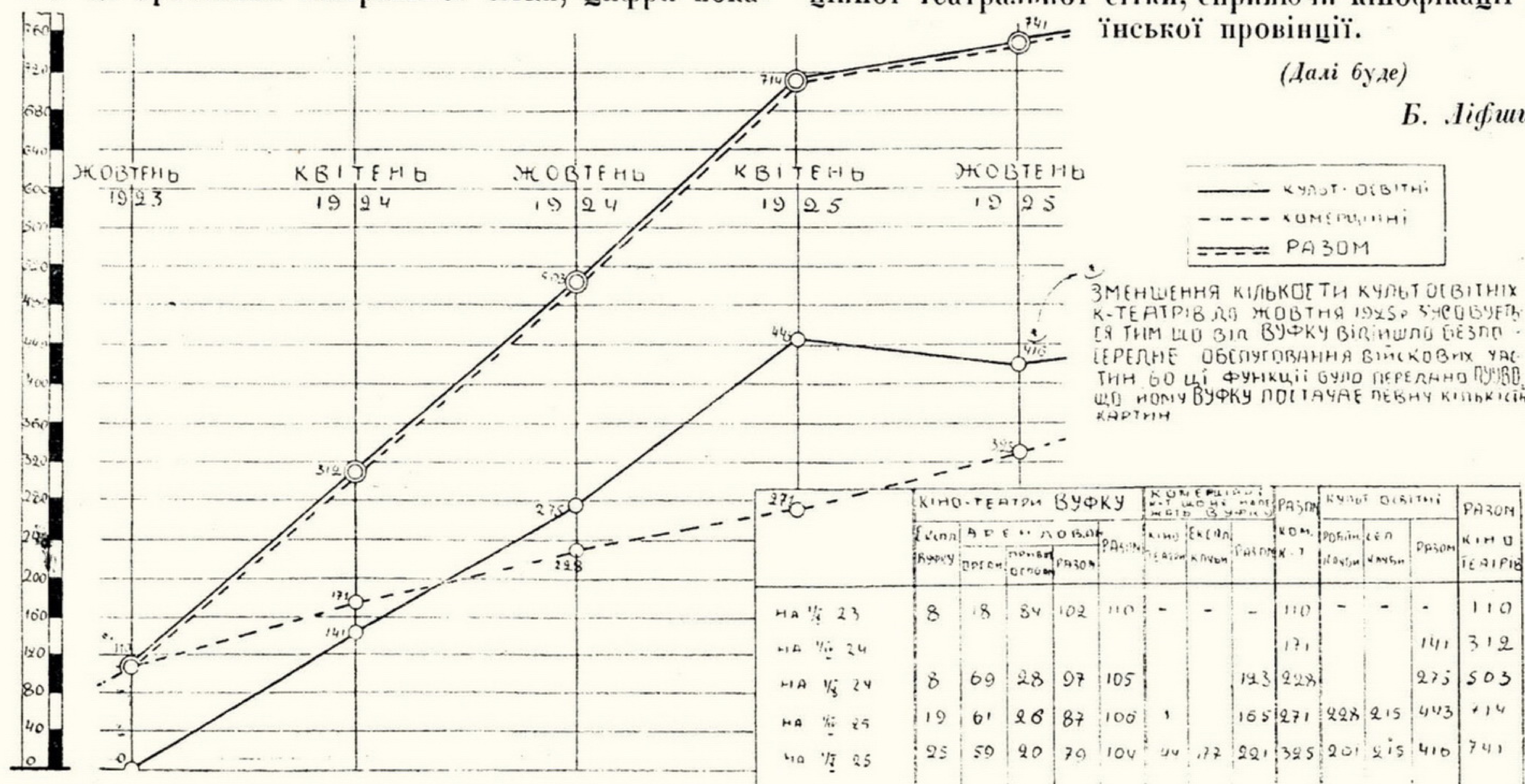
Поширюючи театральну сітку, разом з тим треба було визначити й спосіб, як підійти до кожного поодинокого театру, щоб виявити можливості що до його експлоатування. Треба було знайти методу, що забезпечувала-б і існування театру, й найбільший прибуток з нього.

Розвязання цього завдання було знайдено у системі паралелів та коефіціентів. Кожний театр мав певний коефіціент, складений на основі обліку усіх можливостей доцільного експлоатування. Наперед вивчали район, де цей театр міститься, і можливості театру що до пропускної спроможности. Театр з найбільшими можливостями, що містився у гарному районі, одержував 100 коефіціентів. Решта театрів набували коефіціентів, залежно від елементів, що визначали його прокатні можливості. Звичайно, нема чого й казати, що набуті театром коефіціенти систематично перевірюються, і коефіціент того або иншого театру змінюється в залежности від наслідків перевірки. Це цілком забезпечує життьовість нашої театральної політики. Те саме зробив наш Експлоатаційний відділ що до картин, які демонструються по Україні. Картини, залежно від їхньої художньої та ідеологічної витриманости, розподілено на такі групи: бойовик, добра, пересічна й погана картина. Група бойовиків оцінюється від 18-ти до 25-ти карбованців, а решта груп має відповідні коефіціенти, залежно від якости своєї. Помноження коефіціента картин на коефіціент відповідного театру визначало прокатну ціну для цього театру за демонстрування даної картини протягом тижня. Як що картина демонструється в другий раз, то дається знижка, яка иноколи сягає 50%.

Намагаючись як найбільш поширити театральну сітку, головним чином, на провінції, ВУФКУ дає найбільші пильги приватнім орендарям і громадським організаціям, стимулюючи через це розвиток провінціїйної театральної сітки, сприяючи кінофікації української провінції.

(Далі буде)

Б. Ліфшиц



	Кіно-театри ВУФКУ					Комерційні к-т що не належать ВУФКУ			Разом ком. к-т	Культ-освітні			Разом кіно театрів
	Експл. ВУФКУ	Орендов.: держ. орган.	Орендов.: приват. особам	Орендов.: разом	Разом	Кіно театри	Експл. клуби	Разом		Робітн. клуби	Сел. клуби	Разом	
на 1/X 23	8	18	84	102	110	–	–	–	110	–	–	–	110
на 1/IV 24									171			141	312
на 1/X 24	8	69	28	97	105			123	228			275	503
на 1/IV 25	19	61	26	87	106	1		165	271	228	215	443	714
на 1/X 25	25	59	20	79	104	44	177	221	325	201	215	416	741

Діяграма № 2 зріст театральної сітки з 1923 р. по 1925 рік


БОРОТЬБА
ВЕЛЕТНІВ

Кіно
Кінотрибуна

Мистецтво в небезпеці

Орієнтаційний нарис

Од редакції: *Вміщуємо цю статтю німецького маляра-комуніста Жоржа Гросса, щоб ознайомити наш загал з тими думками, які народжуються в мистецьких колах комуністичної Европи. Гросс— маляр, не так то й багато уваги віддає кінематографії, проте гадаємо, що нашому читачу буде цікаво й корисно прочитати його статтю, блискуче написану, дотепну й глибоку, бо треба знати все мистецтво, в його найновіших течіях, щоб добре знати кінематографію.*

Тяжка то справа - дійти правдивого висновку, розглядаючи сучасне мистецтво, бо дика й переплутана його істота.

Суперечності й немилосерда боротьба всіх з усіма, що ними характеризується наш час, характеризують і устремління з мистецького поля, що теж довільне на суперечності, які нещадно перемагають одна одну. Як-же, одначе, виглядає мистецтво нашого сьогодні?

Перший план

Вступімо лишень на арену мистецтв.— Від патетиків аж до клоуна-ексцентрика вовтузиться й галасує там своєрідний народець—часто легковажність і втішна посмішка, але одночасно й сморід та боротьба, аж до переломленого пензля й зігнутого конструктивістового циркуля. Виробництво — реклама — галас, — поруч з аристократичним нелюдимством, цілковитими покладанням на «божу ласку» та прокльонами на адресу всесвіту. Індивідуальна розмаїтість, аж до академічних майстерень. Всілякі книги з мистецтва, всіх зразків і форматів, трьохкутні, квадратові, довгасті, що побивають одна одну, що повні різних проблем і теорій. Згодом, поміркувавши, кінецькінцем, запитуєш себе: хто ж має правдивий погляд на мистецтво? Існує безліч угруповань, а жодного не можна назвати певним, а жодного не можна назвати, що він «спіймав істину».

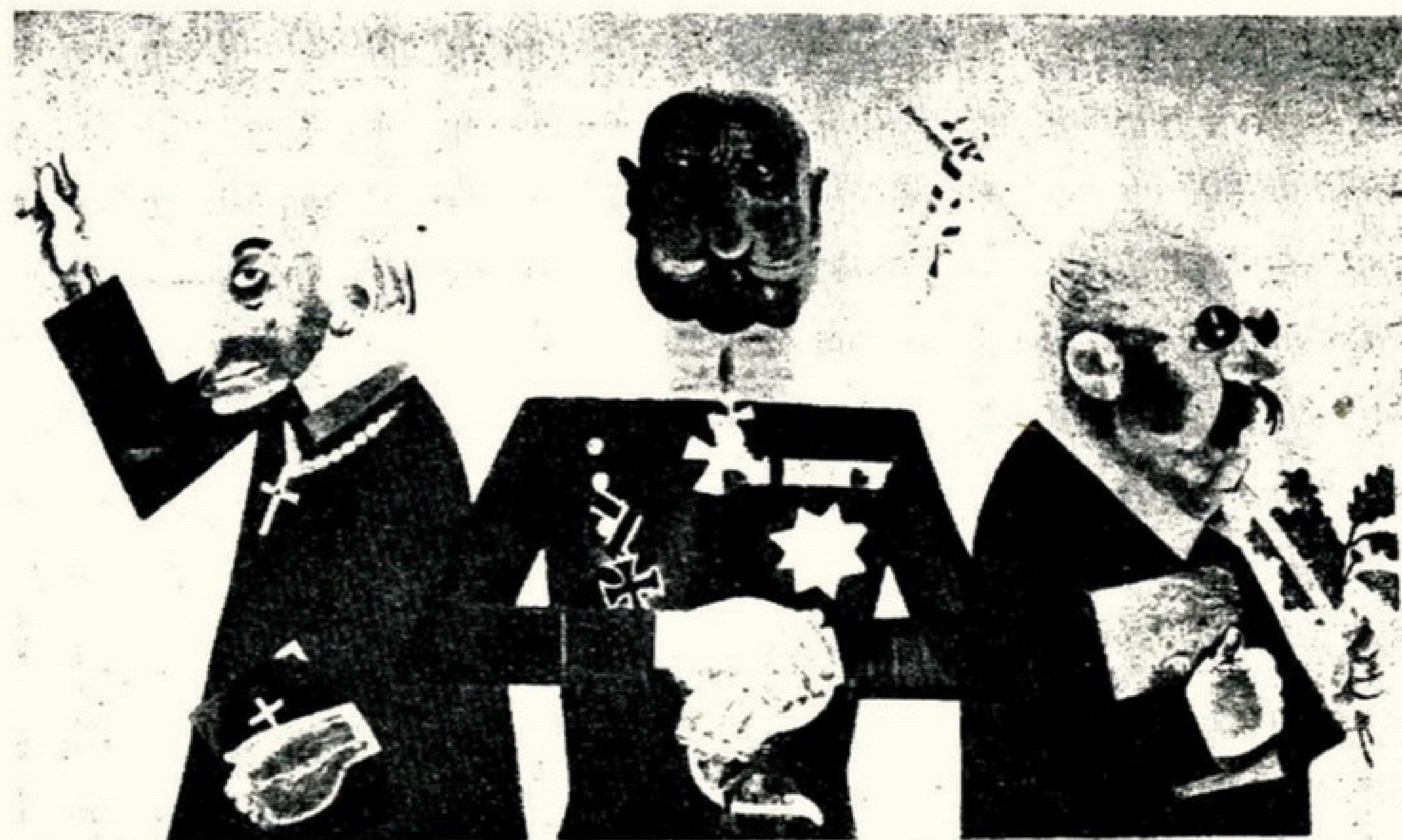


На віжках капіталу

Огляд

Ото-ж якесь угруповання, відкинувши будь-яку традицію, бере до рук своє виробниче знаряддя й починає з диким натхненням малювати, але малювати ще більш по-дикунськи, ніж це робили найпервісніші дикуни. Инші ретельно додержуються готики й пересякнуті до краю католицтвом, де-які виявляють себе сіоністами чи буддистами. Ще инші являються, як носії старо-тосканської школи і, під впливом старих майстрів, дають дотепні речі, до краю великопанські й витончені, або, вивернувши голову, стають шкереберть, підсмачивши злегенька вироби свої паризькою підливою. Тут і кубісти, знову таки зі своєю невмірущою гітарою, що не хочуть умирати, хоч і підвисився останніми часами курс на класиків, хоч і починають поволеньки вставати зі своїх домовин Енгер, Флаксман, Пусен та Дженелі. Далі футуристи, прихильники симультанізму й аматори шумової музики. А то ще инші, які перемішують манеру старо-руської школи з підсолодженим кубізмом, і підносять якісь урбаністичні котлети. Де-які утримуються,— мовляв, шляхетніше заждати взагалі що до різних новацтв та експериментів; вони доброзвичайно жують свою домашню їжу, до якої вже звикли. Для їх, як і колись, новина оптичні закони й кольорові винаходи імпресіоністів (наприклад, різбярська манера японців, Фузі-Яма [1]), що її розглядають крізь рибальську сітину, досвіди пуентелістів та нео-пуентелістів). Инші присягаються на Лайблевім, Ленбаховім, Менцелевім або Дефрегеровім попелі, і цю набожненську ідилічну рису особливо цінують широкі кола на Південній Німеччині. Потім митці мазка, Айхлер, Путц, Ерлер, і стовідсоткові німецькі малярі Карл Фінен, Ганс Тома та розмаїті кустарі, подібні до Кубена, Енсера й Домса, що, не зважаючи на авто й радіо, й досі ще глибоко вірують у відьом, фей, лорелеїв та нічних примар.

Варто згадати про художників, що на «Великій виставці Мистецтв», на її правім крилі, почувають себе, наче в своїй хаті. Це майстрі великого гуртового портрета, офіційних картин, коней на весь зріст та мадонн. Це люди вельми поважні, обвішані орденами. Праці їх визнають й цінують добрі десять тисяч «вер-



Ми вкупі всі, ми всі тепер ворогуєм з СРР

[1]) Фузі-Яма, гора в Японії, — улюблений японськими художниками мотив.



Гієни людства

хів». Нарешті малярі панорам і краєвидів, що також іменують себе мистцями. Та чому-б їм і не іменуватися так? Кінець-кінцем художники,—це досить обмежене коло людей, які вимовляють собі де-яке право що до цього.

Але-ж чия, нарешті, думка правдива? Які погляди вірні? Як виявляють себе сьогодні художники, ці найтонші нерви суспільности? Як і де виступають їхні впливи?

Курс знижується

Не було ще часу, що ставився-б так вороже до мистецтва, над теперешній, і ворожість ця припадає на пересічний тип людини, яка твердить, що їй байдуже до мистецтва, що любісінько можна прожить і без його. Те, що завше розуміють під словом мистецтво, свідчить про одно його найдавніше завдання, — завдання заспокоювати образотворчий голод, який і є в людини. Нині цей образотворчий голод у маси далеко сильніший, ніж був він будь-коли до цього, і виявляється він донині невидано й нечувано. Заспокоює цей голод не те, що ми звичайно іменуємо мистецтвом, коли маємо на увазі блискучі миготливі вітрини,—його заспокоює—і л ю с т р а ц і я, ф о т о г р а ф і я й к і н е м а т о г р а ф. От що відповідає теперішній мистецькій потребі.

Чаплін перемагає Рембранта

Відколи винайдено фотографію — почався присмерк мистецтва. Воно стратило свою ролю кореспондента, репортера. Для своїх романтичних прагнень маси находять задоволення в к і н о, кохання й поривання до невідомого находять в нім довільну й потрібну їжу, а кому люба чинність, або історичні розкоші й величність, також має їх в кіно: імператора в циліндрі й без циліндра, спортове свято й урочисте відкриття якогось монументу, наших вбивців і наших «зелених« (поліцаїв)—все, що ти хочеш, найдеш тут.

Звичайно заперечують, що лишень у щойно згаданім полягає суть мистецтва. Вона полягає в тім як бачить художникове око, і як цю видимість художник відображує. Хіба-ж ми можемо визнати, що сьогодні в мистецтві немає ні трошки репортажу? Ото-ж, коли ви хочете знати, як виглядає світ, ви йдете д о к і н о, але ніколи не на художню виставку, бо в кіно можна знайти добру половину мистецтва, а може, навіть, більшу половину мистецтва для багатьох людей. Другій частині людства лишається переховувати тонше, ускладнене, шляхетніше мистецтво, ніж воно було за наших прадідів, коли мистецтво служило справі інформації одночасно про цей і «той» світ.

Краща половина

Людський дух в справі техніки бадьорим кроком ступає наперед. От уже фільмова частина мистецтва пориває зв'язок з полотняною рамою. Сьогоднішня мистецька продукція лежить добре схована в невеличкім бляшанім барабані, де переховуються фільми, і впливає одночасно в Нью-Иорку, Лондоні, Парижі, й так само успішно по найдальших провінційних містах, а в цім, до певної міри, також її велика перевага.

Навпаки, яким доморослим і старим виглядає процес творення олійної картини, яким не сучасним! А в фільмові й робота значно свіжіша, й виконання його не звязане з тим чи иншим ступнем натхненности й осяяння поодинокої людини; тому, що над ним працює багато умів, фільм дуже легко набуває соціяльно-чинного характеру, що отут уже до нього годі дорівнятись індивідуальній ручній художниковій роботі.

До речі скажемо, що в проблемах руху й світла для фільма немає тих труднощів, які навіть найсміливійш й найдотепніші досвіди живописців та малярів не розвязують, а лишень натякають на їх розвязання.

Що проти бурхливого моря на фільмі, оте саме море, відображене через живопись на великім полотні? Нудна старанність, ще й добре, коли хоч це.

І треба сказати, що багато наших художників це передбачали. Вони визнавали за технікою могутні репродукційні можливості і вставляли в свої твори репродукції з натури. Пірнувши в середину своєї істоти, одразу починали мріяти про цей світ, про реальні речі, й дослухатись до «орфічного вітання» своєї «душі». «Душа» також мусила бігти.

Це були чесні й також талановиті люди.

Але були угруповання, які визнали, що так справа не посунеться наперед, що душа аж занадто хисткий образ, і палко вони накинулися на иншу проблему. Симультанізм, рух, ритм. Це була, звичайно, даремна річ—ідеалізм, бо-ж симультанізм й суть руху можна відобразити живописними засобами лише сяк-так.

Але-ж цим покладено підвалини нового пізнання. Йшли далі й конструювали. Говорючи про динаміку, незабаром визнали, що в сухих інженірних кресленнях динаміка відшукала своє місце й безпосередньо втілилась.

Циркуль і лінійка виганяють душу

Циркуль і лінійка вигнали душу й метафізичні мудрування. На сцену вступили конструктивісти. Вони придивляються як найчесніше до сучасности. Вони не біжать до метафізики. Їхня мета вільна від давних архаїчних забобонів, що не відповідають сучасній економіці. Вони хотять річевости (Sachlichkeit), вони прагнуть працювати для повсякденних фактичних потреб. Вони знову вимагають контролю над метою художньої продукції.

На жаль, на практиці конструктивісти роблять помилку—вони не досягають поставленої мети, бо хапаються переважно за те, що їх залишає по-за сферою мистецької чинности. Вони забувають правило, що єдиний тип конструктивіста є інженір, будівник, то-

кар металіст, тесля або, коротко кажучи, технік. Вони гадають, що перетягнуть цих правдивих конструктивістів на свій бік, а направду самі є лише їх відбитком. Найчесніші серед їх відкидають набік так зване мистецтво й починають дошукуватись правдивих основ конструктивізма та сполучувати його з технічним знанням. Але й тоді вони ще силкуються вратувати прекрасне слово «мистецтво», і цим саме компромітують його.

Незручно сидіти

Меблі з Ваймарської мебльової майстерні [1]) ніби й справді прекрасно зконструйовані, але радніше та й приємніше сидіти на якомусь стільці, що його зробив невідомий столяр за фабричною технікою, бо стілець цей геть зручніший сидіти, ніж надуманий сибаритом-конструктором меблів, замріянім на технічній романтиці. Конструктивізм своїм логичним розвитком штовхає художника до праці над сучасною формою. Він веде до професії інженіра, будівника й техника, правдивого творця наших часів. В С. Р. С. Р. ця конструктивістична романтика ще має глибокий зміст і справді більше соціяльно підперта, ніж у Західній Европі. Там, в С. Р. С. Р., конструктивізм частково є цілком природнім відгуком на могутній натиск щойно роспочатого індустріяльного відродження. Там для селянина електрична проводка, а також і червоний трактор та турбіна є дійсна подія, щось нове, щось нечуване. Там навіть платонічно виповнений машиновими конструкціями полотняний квадрат має більшу доцільність, ніж мав-би в Західній Европі. Величина й могутня сила машинової естетики здається незнайомим з її таємницями чимсь чарівним, і вони більше відчувають цю техніку, ніж пізнають її розумом. Художник є (може по-за свідомо) посередником і пропагандистом ідеї індустріяльного поступу.

З власного досвіду

Коли я почав свідомо сприймати й переживати світ, я незабаром викрив що різнобарвність і блиск життя виглядають трохи не так, коли до їх приглянутися.

На ті часи я був найзаглибленішим ідеалистом, та ще й з романтичними настроями, почував себе самотнім та всього уникав. Переоцінював я тоді мистецтво й приходив до двоїстих і цілковито дивацьких висновків. На обох очах у мене було надіто шори. Я ненавидів людей. Я все розглядав із свого ательє на горищі. Щоб дійти стилю гідного відображувати гостро й незабутньо шорсткість та бездушність моїх об'єктів, я вивчав художні устремління у всій їх безпосередності; примiром, копіював в убиральнях фольлькорні малюнки, бо вони, здавалось мені, відображували й найдостотніше передавали дужі почуття. Цікавився я й дитячими малюнками через їх однозначимість. Так я поступово прийшов до чіткого й твердого стилю, що його тоді так потрібував для відображення своїх спостережень над людьми.

Вивчання природи

Щоб протистати цьому, я почав ретельно вивчати природу, якою певний час нехтував. Я захоплювався й дивувався, розглядаючи японські речі, що на їх відбились безмежно старанні спостереження природи. Я визнав, що японські гравюри на дереві буяють життям і особливо вподобав їх мотив—переважне відображення щоденного буднього життя. Але, залюбки розглядав я й старі примітивні гравюри на дереві і визнавав за примітивною рисовою технікою промовистість, що била в очі зістарих гравюр. На вулиці, в кафе, у вар'єте то що, робив я свої нотатки й нариси, і, часом, у дома аналізував їх та записував свої враження. Тоді, ще перед війною, я мислив про велику роботу на три томи на тему: «Незграбність німців». Але справа далі вступного розділу не посунулась.

Люди—свині!

Перед війною мої міркування, коли їх коротенько сформулювати, виглядали так: люди—свині. Всі розмови про мораль-обдурювання, витворене спеціяльно для дурнів. Життя доцільне, лише яко задоволення голоду іжею й жінками, по-за цим воно порожнє. Души немає. Головне: мати необхідне для своїх потреб. Прокладання собі шляху ліктями було справою остільки-ж необхідною, як і огидною. І в моїх творах відбилась величезна огида до життя, але ця огида все-ж була менша за цікавість до подій.

Великій час

Війна показала мені, що маса, маршируючи під впливом преси й військового галасу, улицями на фронт, була ніби безвольна. Воля державних діячів і генералів перемогла її. Почував я цю волю й на собі, але мене не зачипило військове натхнення, бо бачив під загрозою свою індивідуальну свободу, що в ній прожив до цього часу.

В мундурі й при краватці

Зненавида моя скупчилася на тих, що хотіли мене примусити до цього. На війну я дивився, як на одну з велетенських форм найогиднішої боротьби. Як не дивно мені було, але я побачив, що є люди, які не так то глибоко захоплені війною. Цих людей я ненавидів менше, ніж инших, і почуття самотности поволі зглади лося. Жовнірське життя спонукало мене де-що змалювати. Ці малюнки для де-яких моїх товаришів були справжньою радістю: вони поділяли вкупі зі мною мої почуття, і це мені було значно приємнішим і дорогим, ніж визнання того чи иншого колекціонера картин, що цінував їх власне зі спекулятивного погляду.

(*Продовження буде*) *Жорж Гросс*



Сучасна вулиця Німеччини

[1]) У Ваймарській майстерні працюють мистці-конструктивісти.

Кінематограф—видовисько масок

Театробоязкість і театрофобство—модна пошесть серед запальних прихильників кіно-мистецтва.

Кіно само собі. Театр сам собі.

Екран і сцена незрівняні й безмірно чужі одне одному.

Скажіть-но хоч слово про те, що поміж ними є деяка рівнобіжність, звязок, або—це ще ризикованіша річ,—спадкоємна залежність. Суперечок і клопоту не позбудетесь.

Тим часом по суті це так. Кіно й театр звязані нерозривним родством.

Від цього годі втікти.

Винуватцем цього звязку є третя особа—глядач, що для нього й кіно й театр—джерела естетичних емоцій, які він одержує через масове колективне сприймання (в обох випадках—зоровий рефлекс). Видовисько—ось чим є вони обидва.

Оскільки-б різні не були закони сцени й закони кадру—а різниця поміж ними безперечна й велика—існує над тими й иншими категорія спільних законів.

Думка, що кіно є перелицьований театр,—не нова.

Нехай снобі класичного театрального аристократизму глузливо кривлять губи і називають кіно «театром для бідних». Це річ не страшна. Не страшна тому, що театр за часів розквіту правдивої театральности, цеб-то театр-видовисько був саме театром бідноти, театром соціяльної більшости—майданів, вулиць, а не королівсько-аристократичних салонів, яким його зробила прилизана, облеслива Расінова поезія.

Гай-гай! Ті часи довно попливли за водою.

Театр в його теперішнім вигляді є продукт класової буржуазної культури. Облітературений і стягнутий шнурівкою цнотливої поміркованости, часом аж занадто розумний, часом—ріднина з порнографії для мозку—він стоїть по-за смаком і потребами мас.

Немає часу й місця, щоб докладно зупинитись на принципах театрально-видовищної культури буржуазного суспільства. Подам лишень деякі факти. Перший і основний з поміж їх: перевага описовости над видовищністю, слова над жестом, літератури над... над театром.

За другий безперечний факт я вважаю тенденцію «ошляхетнити» видовисько, цеб-то прагнення буржуазного сценічного мистецтва стати мистецтвом для небагатьох «обранців».

... Проте—

Треба мати багато мужности й енергії, щоб протиснутись, особливо в свято, до каси якогось з численних кіно-театрів.

Кіно робиться найпопулярнішим й найлюбішим видовиськом для тих, кого снобі глузливо називають «мужвою».

Так, кіно—це «театр для бідних». І велетенська його заслуга та, що воно вернуло мистецтвові видовиська всенародній діяпазон, страчений театром за років своєї служби в «панів».

Кілька слів про деякі характерні риси народнього мистецтва, що ним є й кіно.

«Пізнавання» (не змішувати з т. з. «неправдивим пізнаванням», що стосується до способів складання сюжету)—його звичайний, майже необхідний спосіб.

«Фільм одного актора», що поширився либонь з того дня, коли вперше застрекотав проекційний апарат, показує майже всі шляхи й межі кінематографічного видовиська.

«Макс Ліндер бідує», «Макс Ліндер жениться», «Макс спочиває» й ще, й ще.

Ціла серія коротеньких комічних фільмів, не об'єднаних сюжетом і, загалом, збудованих на повторенні все одних трюків.

Другу, подібну до згаданої, серію, пізнішу походженням і вищу що до художньої якости, об'єднує ім'я Чарлі Чапліна.

Такими самими героями комедійних циклів є й менш відомі радянському глядачеві кіно-класики: Гарольд Ллойд, Фатті, Бен Терпін та инші.

До типу «фільмів одного актора» близькі авантурні трюкові фільми. Правда, їм властива складніша сюжетна композиція, бо центральні «стержневі» персонажі цих картин перебувають усе в тривких взаємнинах з персонажами «других планів», і ці останні вже не тільки утворюють тло для гри головного героя, а й сами з себе є герої, що притягають до себе увагу глядачів. Скажемо, в типовім авантурнім кіно-романі «Людина без наймення», крім Гарі Лідтке, композиційними осередками є й яскраві фігури детектива Бобі Дуда, товстого банкіра, що розшукує свої мільйони, та його доньки—нареченої Гарі.

Тепер спробуємо звязати приклади, що стосуються до фільмів «одного актора» зі способами «пізнавання».

Перш за все,—це не є спосіб, властивий лишень мистецтвам видовиська.

В народнім епосі—візьмемо казку, яко найдавніший взірець доволі розвинутої сюжетної форми—ми подибуємо таку цікаву тенденцію: народня фантазія взагалі має нахил до повторення все тих самих мотивів, бо вона радо показує в новому розрізі, не відповідному до традиційного сприймання, добре знані з попередніх мистецьких творів речі, вона концентрується навколо небагатьох, раз на завжди укоханих нею, персонажів.

В сотнях різних сюжетних комбінацій виступає улюблений герой казкового епосу Іван-Дурень (варіянт того самого образу—Іван-царевич). З поміж жіночих образів покличемось на «Золушку» (Сандрильона, нелюба падчериця в численних казках про лиху мачуху та її дочок).

У сталих героїв є своє стале місце, раз не завжди суджена доля в кожній сюжетній схемі. Дурень виявляє себе розумнішим і щасливішим зо всіх. Золушка робиться принцесою. Основний момент тут той, що цікавість слухача казки форсується не очікуванням розвязки, а хитро переплутаними перепонами, через які дія не може розвиватися просто, добре знаним шляхом.

Отже, давній оповідач мав завдання не виводити нових героїв, нові вдачі й взаємини, а підшукувати, винаходити для відомих авдиторії дієвих осіб нові становища, цілком відповідні до вдачі кожної дієвої особи й до традиційної завязки та розвязки сюжету.

Так і в народньому італійському театрі заховувалась стала одноманітність масок, поновлявся лишень текст, розмаїтилися lazzi (ексцентричні вибрики, скоки то-що,—деяка подоба того, що в кінематографі зветься трюком).

В літературі, що змінила словесність,—в цьому продукті письменности й інтелігентности, а рівно і в олітературеному театрі нащадкові т. зв. «commedia érudita», що протилежна імпровізаційному театру («commedia dell'arte»), замісць героїв—масок з'явилися герої—типи; lazzi стали вчинками, виправданими вдачею кожного окремого героя.

Бульварна література добре зважала на потребу масового демократичного читача «пізна-



Чарлі Чаплін — Бен Терпін — Мері Пікфорд

вати» героя, бо потреба ця є головним чинником його споживчої естетики. Бульварна література виявила вельми показове тяжіння до серійности, до цикла оповідань про одного героя. Вулиці доволі було лишень побачити Пінкертона й розбійника Чуркина, щоб вони обидва зафіксувались в уяві читачів і поробились тривкими масками—найпопулярнішими літературними героями юрби.

Та цього Чуркина й анонімну детективну літературу власне треба залічити до низчого, вульгаризованого роду мистецтва.

Тоді, коли на кінематограф дивились лишень як на вульгаризований театр, здавалось цілком доречним і натуральним те, що кінематограф зубами в'їдався, перш за все, в рокамбольну, низького гатунку літературу. Це саме відбувалося за часів перманентної кризи театрального мистецтва. На кін тягли важкі інсценовки з романів Достоєвського й Толстого. Екранові,—цьому «театрові для бідноти»—ніби й до лиця було використовувати «Петербузькі кішла», «Таємниці Мадридського двору» й инше літературне сміття.

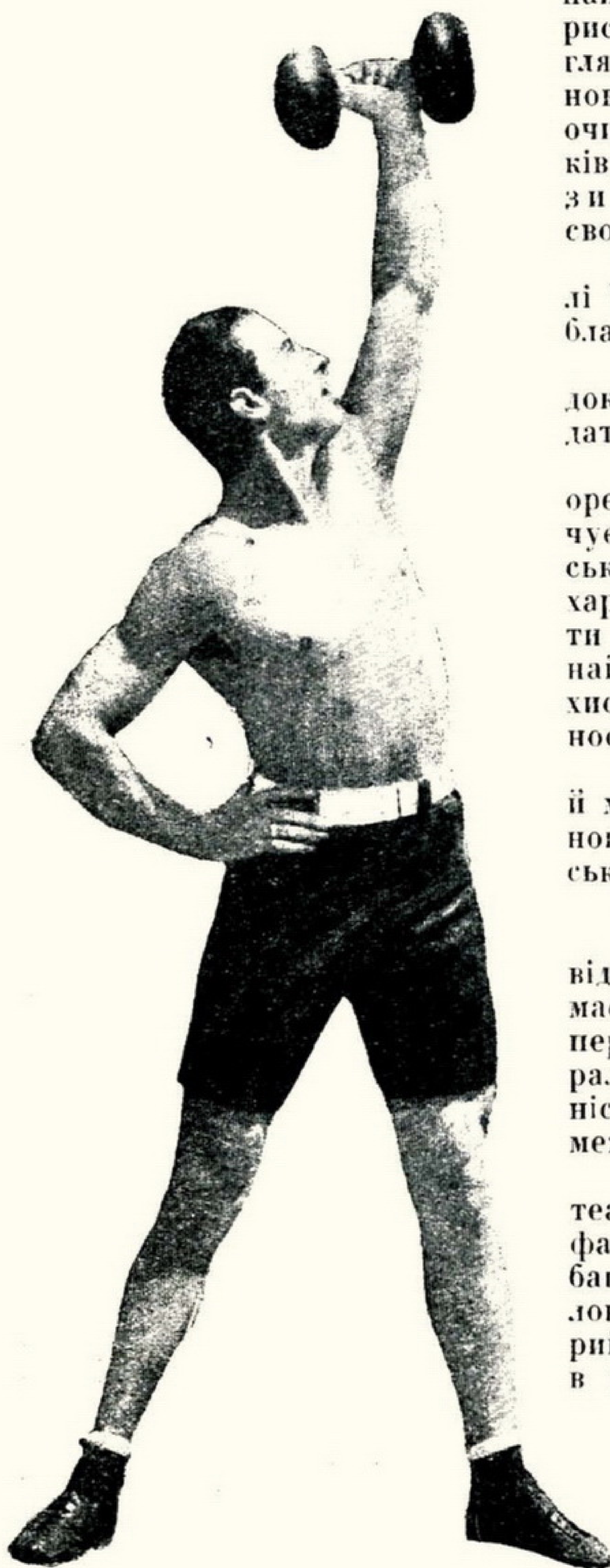
Тавро бульварщини - деяка недбалість і неохайність сюжету—до нині ще є по закордонних, европейських та американських кіно, навіть і в кращих фільмах, поставлених високоталановитими режисерами за сценаріями кращих кінописьменників.

Разом з цим треба визнати, що бульварний роман і допоміг кінематографові викристалізувати форми справжнього кінематографічного сюжету й вишукати закона власного стилю. Кінематограф виявив себе дужчим за позичені ним літературні взірці. Він переміг їх. І може бути й добре, що він не пішов учитися до «великої» літератури.

Рокамболі й Пінкертони—пізній відгук Іванів-царевичів, що народилися в глибинах народньої фантазії. Бульварні серії пригод—композиційна подоба давніх казкових циклів.

Маса любить зустрічати все одних героїв протягом багатьох і багатьох епізодів.

От чому так прищепилися в кіно герої-маски. От чому найбільшою популярністю користуються ті актори, що їх глядач пізнає в кожному новому фільмі, від яких він очикує тих, а не инших вчинків, які раз на завжди вразили глядача неповторністю своєї вроди й своїх lazzi.



Рудольфо Валентіно

Уже згадувано про Чарлі Чапліна, найгеніяльнішого блазня західньої сучасности.

Одначе, не треба бути доконче коміком, щоб посідати характерну маску.

Небіжчик Луї Делюк, теоретик кіно-мистецтва, залічує цю здібність до акторського хисту, незалежно від характеру цього хисту. «Вміти зробити з лиця маску—це найвірніший спосіб взяти від хисту всю силу його виразности».

Проте, він захоплюється й маскою Чапліна, й трагічною маскою геніяльного японського актора Сеесю Хаійакава.

Кінематографічна маска відрізняється від класичних масок «commedia dell'arte», перш за все, більшою натуральністю, природністю, людністю. Звідціля й менша обмежність її канонами.

Матеріял кіно і матеріял театру гостро різниться. Розфарбована маска Арлекіна, багатобарвний стрій Панталоне,коли-б їх втілити на сірий екран, перетворилися-б в ніщо.

Об'єктив кіно - апарату, ставиться з абсолютною нетерпимістю до будь якої спроби змінити характер обличчя гримом. Хто бачив фотографії акторів у гримі, той це знає. Світопочутливе фото-кліше, при репродукції брудних смуг і плям на обличчі, зраджує й робить обличчя бридким, що від нього верне.



Гарольд Ллойд

До речі, може саме через вередливі особливості плівки, кіноактор, позбавлений змоги зміняти своє обличчя, мусив відмовитися виступати в різнохарактерних ролях. Йому довелось шукати характерне в свойому обличчі, підкреслюючи природній характер обличчя, що и складає головне для маски кіно-актора.

Тут технічні особливості кінозйомки, виявилось, склали угоду зі споживчою естетикою широких мас, що віддають перевагу кіно супроти всіх инших виглядів мистецтва.

Отже, маска є своєрідна посвідка, що свідчить про демократичну ширину, про всенародність кінематографічного видовиська.

З другого боку—маска є основний принцип, що до утворення т. зв. німого рухомого образа, принцип; обумовлений технічними й естетичними даними кіно-мистецтва.

Не зовсім правдива дуже поширена галка, що піонерами в цій галузі були американці.

Першу комічну маску успішно культивувала французька фірмаПате. Хто не пам'ятає блискучого попередника Чарлі Чапліна, що оценещодавно так трагічно загинув?

Я говорю про Макса Ліндера. Нині ще просто тяжко зафіксувати те характерне, що його мала маска Ліндера. Як можна було панувати над мільйонами глядачів, мавши таку невидатну, середню вроду паризького панича, не індивідуалізовану ані гострою Чаплінською іронією, ані рисами природнього гумору? Я-б назвав цього, все-ж дуже талановитого, артиста носієм «пасивної маски». Власне, що до структури всіх ліндеровських п'єс, то активними збуджувателями сміху в їх є комічні ситуації—невідмінні «33 лиха», що безугавно валяться на голову безжурного нетяги. Макс ніколи не бореться. Він тільки втікає. До речі, це йому належить честь винаходу нині канонізованого переслідування в кіно. Сам з себе «середній», буденний до нудоти, він зумів розгорнути перед глядачем усі чари кінематографічної динаміки. За часів перших Ліндерових комедій це було, може, потрібніше, ніж виявлення індивідуальности самого актора.

Останнє зробили американці.

Я цілком свідомо обхожу Чапліна, бо ті кілька фраз, які дозволяють уділити йому розміри даної статті, ані чого не скажуть. Прийшов час писати трактати, не те, що про композиції Чаплінових фільм, про секрет Чаплінового гумору, а навіть про Чаплінові вуса й паличку, остільки монументальна й класична кожна деталь цієї неповторно-геніяльної маски.

Перо драматурга смертельно вразило европейський театр. Европейський кінематограф—приборканий цим інтелігенським «знаряддям» не може спекатися театральности. Недарма в европейського глядача американські фільми користуються більшим успіхом, ніж свої «рідні».

В Европі—особливо в Німеччині - є талановиті експериментатори й майже жодного постановщика.

Гірше всього, звичайно, акторам.

Гарі Лідке найшов у себе пишну маску в «Людині без найменя». Яким-би колосальним успіхом він користувався, коли-б грав завжди себе самого, гарного хлопця, сангвініка й оптиміста, дужого й життєрадісного.

Та він мав нещастя народитися в Німеччині, ще й до всього одержати від природи вроду jeune prémier'а. Адже европейське кіно не зважає на індивідуальний характер маски. І от бідного Гарі то вдягають в камзол XVII століття, то затягають у наполеонівський мундур, примушують трагічно по-

вертати очима й закусувати губи за всіма приписами умовного сценічного переживання.

Щасливіші зовнішні дані дала доля Емілеві Янінгсові — другому популярному німецькому акторові. Обходючи театральні тенденції німецького кіно, в кожній ролі й у кожному фільмі, при першім кращім антуражі (історичний колорит «Олів'єрського звіря», сучасний буржуазний побут «Ню», кримінальний світ «Трагедії кохання»), він уміє бути завжди Емілем Янінгсом.

Американські актори перебувають в незмірно кращих умовах, ніж европейські.

Перш за все, для більшости акторів і режисерів американського кіно мова є рідною кіно мовою, не перекручуваною лекціями театральних гувернанток. Від Дугласа Фербенкса до останнього статиста, американські актори виросли перед об'єктивом знимочної камери. Їх ноги не звикли до театрального кону. Їх мозок не хворіє на багатовікову культуру «commedia erudita».

Візьмемо цей характерний приклад з практики американського кіно.

Кіно-драматург тут є одна з необхідних частин чітко раціоналізованого виробництва.

У нас (нема чого й до Европи їздити!) постановка починається з розподілу ролів. Сценарист накреслив характер персонажів, утворив необхідні контрасти, показав взаємини, й... справу закінчено. Режисер ніби вчадів, біга поміж акторами трупи, й підганяє їх до мірки сценарних персонажів.

Прикрий пережиток театральних лаштунків: драматург від літератури, художник від мольберту, режисер і актори від театру.

В Америці закінчений сценарій є половиною постановки. Сценарист опрацьовує ту чи иншу тему перш за все відповідно до виробничих умов, бо він з ними органічно злитий. Ті персонажі, що він виводить в сценарії, існують не тільки в плані художньої реальности. Їх добір, лінія поведінки, типаж — все це передрішується складом даної трупи.

Особливу увагу сценарист звертає на головного героя, чи героїню картини. Адже ця роль робиться для «зірки», законтрактованої підприємством. Ніби придворний кравець, сценарист мусить гаразд знати мірку того персонажу, що його він одягає. Від сценариста залежить зробити маску актора чи більше, чи менше виразною.

Инші, скажемо — Чаплін, користуються лише сюжетними схемами сторонніх авторів і запрошують цих останніх тільки для консультаційного співробітництва, а остаточне оформлення ролі роблять самі.

Такий загальний вигляд таємничої лабораторії, звідки виходять на світ екрану характерні незабутні маски американського кіно.



Чарлі Чаплін

———

Масу, широкий демократичний шар глядачів, тягне до єдиних канонізованих образів кіно.

Кращі кіно-артисти й є такими канонізованими героями, подібно до Іванів - царевичів казкового епосу, або до чотирох масок італійської комедії.

Яких-же героїв має нахил канонізувати та багатомільйонова маса глядачів, що на неї гарячково працюють фільмові підприємства, що для неї встановляють у всіх кінцях земної кулі нові й нові екрани?

Перш за все треба зазначити, що переважна більшість популярних масок належить акторам, які грають «позитивних героїв». «Злочинець» — це вже, звичайно, друга маска, що контрастує з головним персонажем.

Чи не єдине виключення — Ерік Строгейм. Я знаю тільки один фільм, де він бере участь. В ній він виступає одночасно й постановщиком, і актором. Зветься картина «Нащадок шляхетного роду». Ерік Строгейм грає російського князя, що емігрував з Росії за років революції. Треба мати, крім хисту, багато мужности, щоб показати на своїому обличчі глядачеві таку мерзотну маску виродження й порочности. Маска Строгейма — характерне обличчя привілейованого злочинця з вищих клас суспільства, безпринципного хижака й підлотника.

Коли кіно-актор хоче стати близьким і симпатичним широкій публіці, він мусить найдетальніше ознайомитися зо всіма зигзагами соціяльної психології мас.

А от слова самого Чапліна, що в значній мірі викривають секрет популярности геніяльнішого ексцентрика серед різноманітніших категорій глядачів.

«Одна з поміж істин, що про неї швидче инших довідуєшся в кіно-театрі, це та, що глядачі взагалі бувають задоволені, коли багатим людям припадає гірша доля. Це так через те, що дев'ять десятих людей бідні».

Розподіл людей на багатих і бідних — річ дуже характерна для ідеології Чапліна. Він — цей великий народній блазень, остільки-ж дрібнобуржуазний, як і демократичний. Чаплін обіймає орбітою своєї художньо-вимовної, артистичної індивідуальности й робітника, й клерка, й дрібного крамаря. У взаєминах до класи революційних робітників він те саме, що в нас зараз називається «попутником».

Та далі про «бідність».

Загальновідомий мотив народніх казок — перетворення Золушки на принцесу — дав кінематографові привабливий образ бідної ситцевої дівчини, що проторює собі стежку до щастя і, звичайно, знаходить це щастя на кінці картини під полегшені зідхання глядачів у залі.

Маску Золушки посідає Мері Пікфорд (найпопулярніша «зірка» американського кіно). У своїх ролях вона головним чином інтерпретує таких золушок. Вона завше грає маленьких бідних дівчат, капосних та веселих по натурі, спочатку нещасних, які потім досягають своєї мети — тихого буржуазного щастя. Це теж характерна маска, як для дрібної буржуазії, так і для амплуа самої Мері Пікфорд. Вона остільки удосконалилась на такій грі, на виявленні таких персонажів, маленького росту і маленького віку, що инші її спроби дать маску якої-небудь дорослої леді або пані вже їй не вдаються. Ця маска Золушки остільки стала популярною серед американського глядача, що він починає протестувать, коли бачить Мері Пікфорд у иншій ролі.

Варіянт того самого образу дає Ліліян Гіш — менше життєрадісна, дуже тендитна й надірвана, безталанна Золушка.

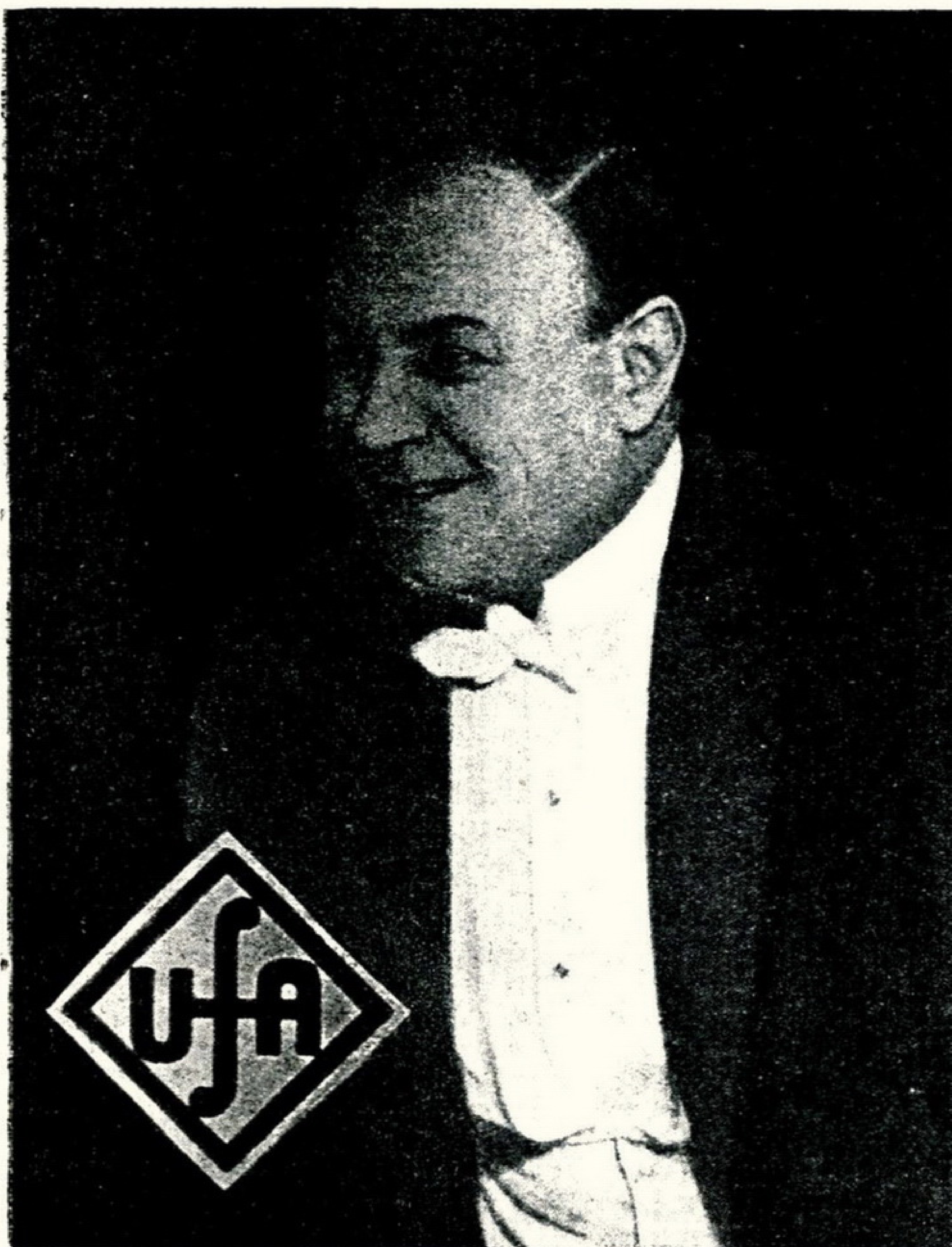
———

Соціяльно-психологічну природу видовиська масок, здається, загалом накреслено.

Та самим цим моментом не вичерпуються ознаки того, що я мислю, коли говорю про «народність» кіно, яке й робить кінематограф видовиськом величезного соціяльного діяпазону.

Зупинятися на низці инших мотивів і способів, що свідчать, наприклад, про спадкоємний звязок поміж поетикою кіно й взірцями народньої творчости — значить почати новий розділ і так уже довгої статті. Тому на цей раз — годі.

Н. Лядів



Еміль Янінгс

Режисер радянськоі кінематографіі

Кінематографія, яко ідеологічне виробництво, складається з такої безлічі чинників, звязаних поміж собою як наймiцніше й як найрізноманітніше, що визначити хоча-б один з них, не беручи під увагу всього звязку чинників, аніяк не можна. Щоб спробувати визначити один з чинників, треба з'ясувати їхню спільну функціональну залежність.

Ось так і питання про завдання режисера в радянській кінематографії треба вирішувати не лише з погляду технологічної методології, або з якого иншого досить вузького погляду, але й також в звязку з питанням про сценарій та про глядача, в соціологічному відношенні. Перший виробничий момент режисера виникає під час його першого ознайомлення зі сценарієм, але перш, ніж розглянути процес взаємин режисера зі сценарієм та сполучені з цим завдання режисера, треба з'ясувати, що саме є сценарій.

Порівнюючи до драматичної пьєси або до архітектурного проєкту, сценарій мусить дати ті формули, що за ними з потрібного матеріялу режисер утворює певну річ кіно-мистецтва. Сценарій мусить дати режисерові цілковитий розрахунок конструкції всієї кінопьєси що до планування ідеологічного змісту та драматургічного матеріялу.

В сценарії мусить бути конкретно зафіксовано, як і всі об'єктивні побудування, що їх бачитиме глядач, так і всі суб'єктивні реакції дієвих осіб, що на них об'єктивні умови впливають. Ідеологічну суть кіно-пьєси визначає сценарій, а тому сценарист—це не тільки винахідник сюжету та фабульних колізій, але й та особа, яка, незалежно від формальної фактури кіномистецтва, аналізує життя й з'ясовує її з'явища.


„Тарас Шевченко"—Князівна Репіна

Ось чому сценарист буржуазної формації, не зважаючи на всі його прагнення й на все його вміння дати план для режисерського здійснення, не може утворити сценарія для радянської кінематографії, бо вона потрібує не тільки в драматургичних цікавих фабулах, але й у виявленню пролетарського розуміння й сприймання життя. Це з одного боку, а з другого боку кіно-виробництво не має того суспільно-культурного до свіду, що наслідком його кадри радянських кінопробітників були-б уже організовані й розподілені у виробництві, як сценаристи, що знаються у своїй спеціяльности. Цим пояснюється те явище, що, посеред колосальної кількости сценаріїв, ми маємо побільшости твори, які не можуть бути зафільмовані без драматургичної переробки й технічної реконструкції, яка передбачає вимоги кіно-спектакля, яко останнього моменту кіно-виробництва.

Через це першим завданням режисеровим є утворити, за матеріялами сучасного сценариста, сценарій такий, який-би мусив, насправді, даватися режисеру просто від сценариста.

Режисер, завдяки умовам виробництва, є майстер безперервного експериментального оволодіння методами кіно-мистецтва. Зважаючи на це, деякі режисери цілком відкидають значіння й потребу сценарія і визнають за можливе утворити картину лише роботою режисера, без жодного сценарія. Цю думку ще не перевірено на потрібній кількости дослідів, а ті досліди, що на них режисери оці посилаються, не переконують, або-ж викликають великі сумніви. Та й незалежно від них, треба думку таку визнати за нераціональну. Один з найголовніших принципів мистецтва, — це економія енергії, з якою в данім разі глядач переживає враження й усвідомлює їх. Отже, кожна окрема сцена, кожен окремий вчинок, що характеризує персонаж або виявляє тематичні антитези, всі речі й рухи, та й инші зорові елементи картини мусять вживатися згідно з логікою сюжета, але не випадково, як от коли змальовується ізольовану натуралістичну картину, загромаджену стихійною розмаїтістю життя. Проте, більшість режисерів не має того розрахунку композитора, що з ним він утворює, наприклад, симфонічний твір, використовуючи музичний матеріял так, що в архітектониці твору немає нічого випадкового, ніби в проєкті інженіра, що робить гармату для певної мети, яка обумовлює її специфікацію.

Завдяки цьому, режисер повинен збільшувати свою естетичну культуру (незалежно від службової практики), набуваючи теоретичні знання не лише в межах тієї кіно-літератури, що її маємо. Громадські діячи в царині кінематографії добре знають інтелектуальні здібности середняків-спеціялистів, що поміж них трапляються просто чудесні екземпляри, як от «знаменитість», що поставила 100 картин і що розгублено «шукає» тепер ідеології не в процесі власного думання, а чекає не неї, ніби на погоду біля моря, або-ж вимагає її, отої ідеології, ніби пилюлі проти бігунки.

Отже тому, що сценарій, яко певний ідеологічний акомулятор, неминуче опиняється в режисерових руках, найголовнішим обов'язком режисера, як що він не захований ворог тієї класи, на яку працює, є

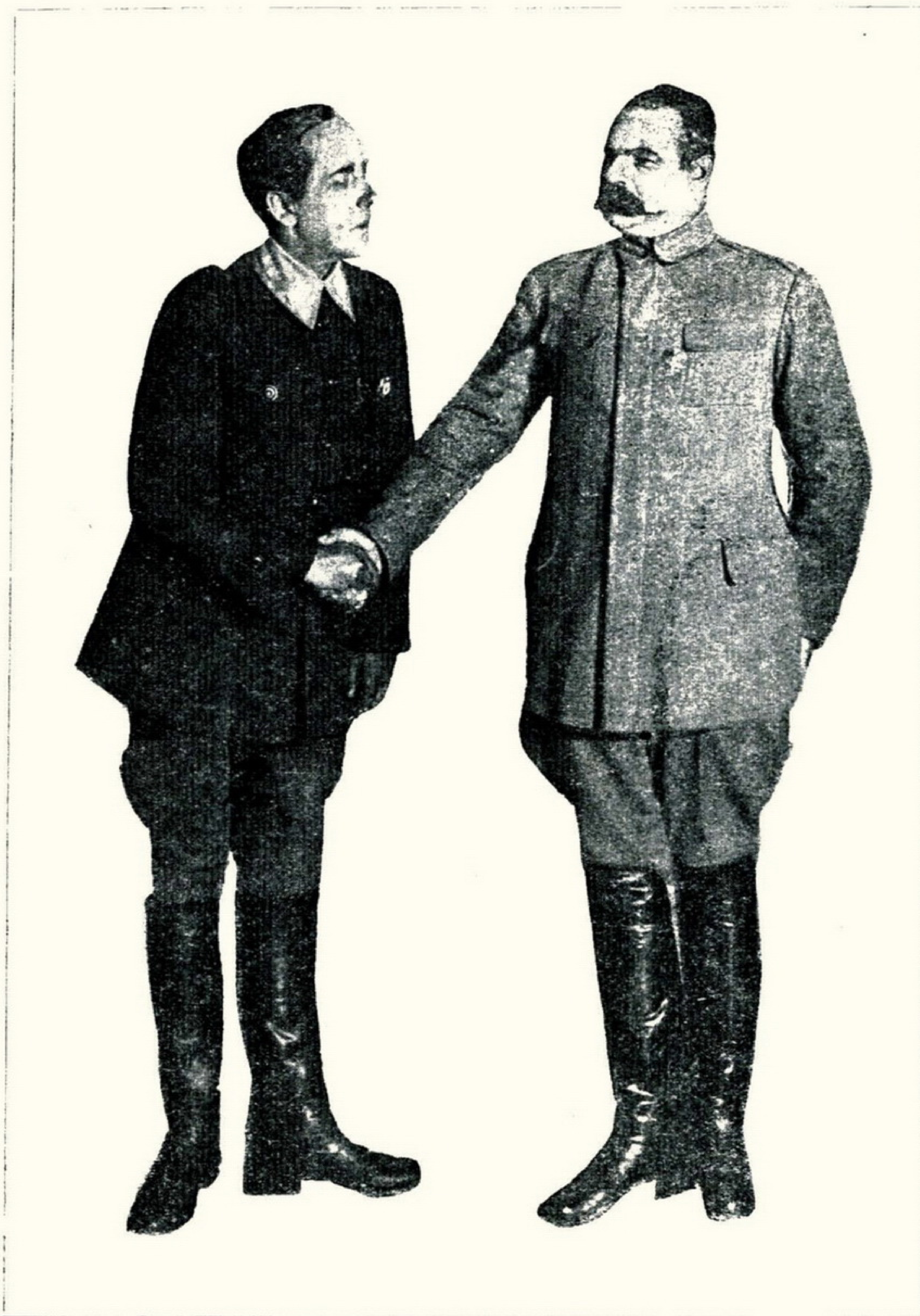
ґрунтовне вивчення пролетарської ідеології, насамперед в царині політики, з дальнішим розвитком і поглибленням думки в царину етики й психології.

В противному разі, яких-би зусиль він не прикладав, якої-би художньої інтуїції він не мав, але режисерові такому загрожує небезпека загубити матеріялістичну концепцію життя, перейнятися еклектичним ідеалізмом і заплутатися в тенетах, наче та малпа з байки, що хотіла подібною бути до ловця.

Далі виникає питання про можливість співробітництва режисера й автора цілком доброго ідеологічно сценарія, або питання про роботу режисера з політичним керовником, як що режисер в такому потрібує, не задовольняючи вимог, які ми до нього ставимо.

Ми вважаємо організаційний метод колективної роботи режисера з автором за недоцільний ось з яких міркувань. Автор утворює свій сценарій, фіксуючи на словах лише загальний характер образів, що вони є продуктом його фантазії. Режисер-же, завдяки цим умовним ознакам мови, утворює в своїй уяві дієвихосіб, тієї або иншої емоціональної інтензивности з тими або иншими рефлексами виявлення її. Здійснити, зреалізувати сценарій через живий матеріял, що ним є виконавці, не можна одночасово з процесом взаємин режисера й автора сценарія.

Окрім того, накреслюючи сценарно-монтажний план кіно-пьєси, режисер інтуїтивно або з академічним прогнозом звязує всі основні елементи картини так, як то йому наказує стиль його творчости. Кожен-же автор сценарія може також мати свій індивідуальний естетичний смак, який, звичайно, й є причиною жорстоких конфліктів поміж майстрами мистецтва, що вирішують питання про сучасний стиль взагалі.



„П. К. П."—Братня зустріч Петлюри і Пілсудського

Цілком инакша буде відповідь наша на питання про політичне керовництво режисером, проте розуміючи таке керовництво не як одночасову творчість, а як консультацію експерта під час готування проекту постановки, що наглядатиме потім під час знимання, що контролюватиме картину після її монтажного оформлення, з метою своєчасно переробити картину до її випуска в світ, щоб картину оцю не тільки було дозволено демонструвати, але щоб громадська критика визначила її, як досягнення культурної радянської кінематографії. Як що режисер зацікавлений, щоб утворити картину, яка виконає своє призначення в умовах пролетарської громадськости, то, немає сумніву, він сам дбатиме за політичне керовництво не лише тоді, коли виникатимуть поодинокі сумніви, але й зважаючи на ту критику, що завжди збуджує художню творчість до більшої актуальности.

Ось ті моменти, що до співробітництва режисера та автора-сценариста, що їх ми мусимо розв'язати. Певне відповідне розвязання їх знищить ті непорозуміння, що часто-густо виникають між режисером та автором.

А. Анощенко

(Продовження буде далі)

КІНО ТРУДЯЩИМ

Кінофікаційні справи

Ніхто вже тепер на Україні не сперечається про ті принципи кінофікації села на 1925—26 р., що їх запровадило ВУФКУ, а ЦК партії затвердив. Не сперечаються, бо переконалися, що принципи ці цілком реальні, що їх можна здійснити. Отже, три кити, на яких тримається весь план кінофікації: стаціонарне кіно, організація кіно-кущів і самоокупаємість при платі в 3—5 коп. за квиток, оці три кити — не мит, не казка, а реальна, життьова річ.

Все, ніби, гаразд, але коли треба остаточно зреалізувати кінофікаційний план, то на шляху до цього повстає багато перешкод. Перманентна сплячка, дійсна «обломовщина» тих наших установ, що безпосередньо цією роботою мусять відати, як от окрсельбуди, політосвіти, та й наші ВУФК'інські обласні правління, дуже гальмує роботу.

Які-ж перешкоди повстають? Встановлено протягом минулих років на Україні 130 кіно-устав, але чи працюють оці устави нормально? Ні. Деякі кіно-кущі демонструють у себе картини замісць 4—5 разів — 2-3 рази. Инші й місяцями не демонструють, а ті, що працюють старанно й регулярно, аж гвалтують про величезний дефицит і вимагають збільшити плату за квиток трохи не на 500%. Всі шукають дійсних і правдивих шляхів, всі лають один одного, а в той самий час трапляються, наприклад, такі речі: механик кіно-куща не знає, хто ним керує, хто його роботою відає: чи то окрсельбуд, чи то ВУФКУ. Тоді стає під загрозу й добра робота, бо механикові не платять, не дають вчасно підводи, а коли нема хазяїна, то часто нема й охоти з картиною по селах їздити. Оця плутанина буває через такі причини, що їх треба негайно позбавитися:

1. Умовитися раз на завжди з окрсельбудинками за те, що, встановивши на селі апарата, ВУФКУ має єдиним обов'язком постачати села картинами; все инше—лежить на сельбудах.

2. Окрсельбудинок негайно складає кошториса на видатки для всіх кіно-устав, що не мусить бути більший за 12 карб. на день демонстрування картин. Відсутність єдиного, точно встановленого кошториса спричиняється, часом, ось до яких поганих наслідків: Тростянецький сельбудинок витрачає в день демонстрування 29 крб., Борошнянський—12 крб. 60 коп., Печеніжський —54 крб., Ріпки—13 крб. 60 коп. В чім справа? А в тім, що кошторис на витрати складається такий, в який входить, навіть, платня завідувачу сельбудинком, так що, по-де-куди, він має 10 статтів видатку.

Отже, треба скласти єдиний видатковий кошторис. Зробити це мусить—окрсельбуд.

3. Коли на окрузі встатковується кілька кіно-кущів, то окружний сельбуд мусить сам одержувати на місяць картини, сам розподіляти їх поміж механиків, а не те, щоб по кожну картину посилати спеціяльну людину. Ось такі нікому непотрібні й цілком дурні подорожі досить дорого коштують!

4. Механика треба прикріпити до певної кіно-устави, визначивши йому точну заробітню платню, без командировочних, так само, як у московських пересувних кіно, бо там механик одержує 60 карб., а в нас, часом, біля 120 карб. на місяць.

5. Сельбудам налагодити справу зі засобами пересования. Підшукати для цього людину, що перевозила-б механика з картинами. Це треба зробити негайно.



„Тарас Шевченко"
Зажинки

Тепер поговоримо трохи про хиби кінофікаційної роботи цього року. Найголовніша хіба,—це кволість роботи й нерозуміння всієї її ваги. Ми мусимо встаткувати 600 апаратів. Вже дано інструкції й точні директиви що до цього. Проте, минули вже три місяці, а «віз ще й досі там».

Треба відшукати 600 сел, де встаткуватимемо апа-



„П.К.П."—На рауті в Петлюри Ксьондз залицяється

рати, і то не аби-яких сел, а таких, що мали-б деякі дані для цього: приміщення, меблю, де-що для проекційної ятки, екрану, проводки електро-енергії то що. Робота величезна, кожному обласному відділу **ВУФКУ** доручено відшукати 150 таких сел, але щож вони зробили в цьому напрямку? Майже нічого, як що не рахувати кількох відділів. Київський відділ, наприклад, утворив окружні трійки для кінофікаційної роботи, але (в цьому ми ще того року переконалися) вони будуть лише гальмувати роботу. Не зважаючи на постанови відповідних органів, щоб усі партійні, радянські та господарчі організації всіма силами сприяли справі кінофікації села, особливо що до проводки електро-енергії, ніхто ані оком не моргнув, сподіваючись, мовляв, що **ВУФКУ** саме все зробить. Отже, треба ще раз усім нагадати, що **ВУФКУ** дає лише апарати й картини, а все инше мусять придбати місцеві органи, з'окрема, сельбуди.

Правда, обласні відділи можуть допомогти місцевим органам тим, що підготують усе для проводки електро-енергії. Вони ось що можуть зробити: коли буде з'ясовано, де встаткуватимуться апарати, треба порахувати села, що не мають електро-енергії, піти умовитися з електро-трестом про те, скільки коштуватиме для всіх сел комплект електроустави, а саме: динамо на 25 ампер, розподільча дошка без амперометру й вольтметру, шість лампочок та 200 метрів дроту для проводки, а також побалакати з електро трестом про терміни кредиту. Після цього треба сповістити окрсельбуди, щоб вони склали умову з електротрестом. Коли-ж кожне село буде шукати шляхів, щоб електрофікуватися, то ця справа так і вмре, не народившись навіть.

Як все це буде селами придбано, то за силою, що може рухати динамо, справа не стане: майже в кожному селі є трактор, що його можна буде пристосувати до такої роботи.

Словом, лякатися нема чого. Треба притягти до активної роботи всі організації, а особливо зрушити з мертвої точки роботу окружних інспектур сельбудів, щоб вони підшукали села, які будуть кінофікаційними осередками України.

Г. Нечес

Типаж

Нарис перший

Одною з найактуальніших справ що до будівництва радянського кіно є справа готувати кадр радянських кіно-натурщиків. Той асортимент «зорь екрану», що його лишила нам дореволюційна кінематографія, цілком нездатний працювати в радянському кіно-виробництві (хіба що тільки на ролях різних «буржуїв» та «аристократів»). Штампи—Полонський, Руніч, Холодная, та инші кіно-акторщики не можуть братися, як взірець радянського кіно-натурщика.

Швидкий зріст нашої кінематографії настирливо вимагає живого натурного матеріялу, а попит породжує пропозицію. НЕП дав можливість спритним кінематографічним діячам, що нюхом почули можливі прибутки з «кіно-педагогики», утворити кіно-студії та школи, що зростали, немов гриби, випускаючи що три місяці «кваліфікованих робітників екрану».

Юрба непідготованих і неграмотних «інтелігентів», що була готова за-ради «мистецтва» цілі дні чекати по-під Биржею на кіно-адміністраторів, щоб записатися на «масовочку»—ось наш кіно-молодняк, а вірніше кіно-сурогат. Правда, є у нас держкіно-школи, що готують професіоналів кіно (таких шкіл є лише три на СРСР), але, за всіма своїми можливостями та налагодженістю навчання, вони не можуть дати зараз потрібного живого матеріялу в тій кількості та якості, що потрібне для радянського кіно-виробництва.

Найдалекозоріші кіно-режисери, зважаючи на те, що вони не зможуть одержати потрібного матеріялу, а законтрактовані фабрикою кіно-зорі ніколи не будуть потрібним чинником в справі творення радянського фільму, почали організовувати виробничі групи; найсильніші з оцих груп спромоглися ввійти на виробництво й утворили найкращі радянські фільми, дуже чисто й ретельно зроблені, з добірним типажем.

Виживуть з них ті, що як найсильніше та як найміцніше зв'язані з робітничою класою та його партією.

Нема чого турбуватися за майбутнє. Досвідчений більшовицький підход до цієї кіно-партизанщини дасть як найбільше шансів одержати нам кадр ідеологічно витриманих кіно-робітників та добірний живий натурний матеріял. Але цей кадр вироблятиметься не з того патентованого товару зорь та студійних «рахитиків», що ним живляться тепер, на жаль, наші кіно-фабрики.

Гліб Затворницький

УАРК

Стаття дискусійна

Трошки історії, хоч і недавньої.

Коли минулого року де-кілька кіно-працівників пропонували організувати УАРК, вони зустріли рішучу опозицію серед своїх товаришів. Причина була в тому, що ініціятори цієї безумовно потрібної організації відразу взяли неправильний підхід: замучені шарпанням, що його доводилось терпіти сценаристам (ініціятори було сценаристи) з боку контрольних органів (редакторат ВУФКУ, Правління ВУФКУ, Вищ. Кіно-Реп. Рада) вони всіма фібрами своєї художньо-творчої істоти прагнули утворити такий авторитетвий зі всіх боків (дійсно глибокий і широкий ідеологічний підход, разом із розумінням художньої вартости сценарія) орган, що на його вказівки та ухвали можна було-б зважати не лише за страх, але й за совість. Ініціятори сподівались, що центральний орган УАРК'у зуміє поєднати в собі суворість ідеологічного контролю з авторитетністю в кіно-справі. А самий УАРК вони, так-би мовити, пришпибували до своєї основної мети.

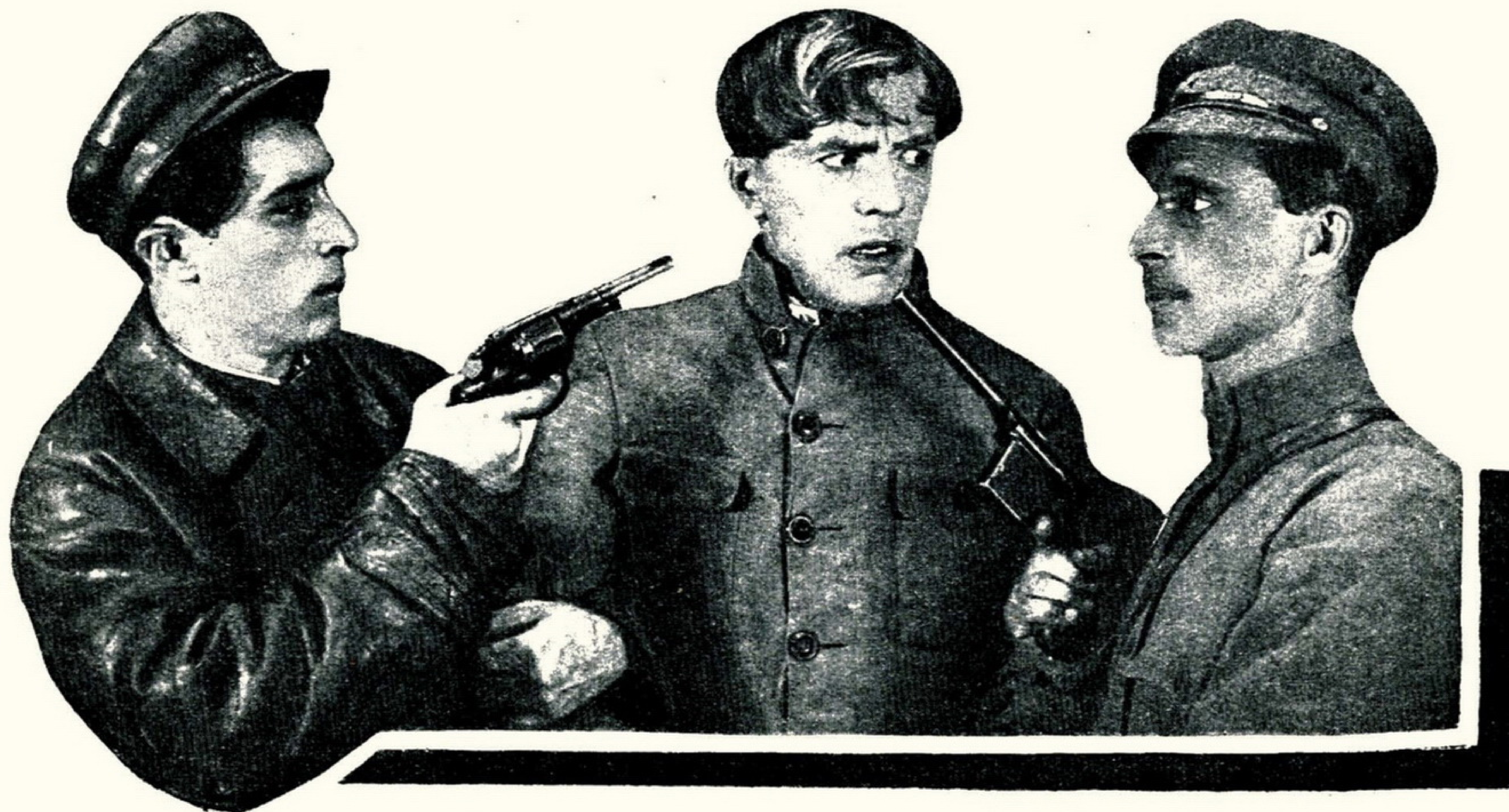
Оце саме й було причиною опозиції з боку инших сценаристів. Вони бачили, що з одного боку, в ініціяторів на першому місці стоїть зневірря (правда, не безпідставне) у відповідних органах НКО, з другого,—самі ініціятори (члени російського об'єднання сценаристів—Кадр-у) й ті особи, що їх вони в своїх проектах намічали в основне ядро УАРК'у, не давали гарантії тому, що УАРК не стане в глуху опозицію до українізації ВУФКУ, яка саме тоді робила перші кволі кроки.

Отже, ця історична справка показує, як у нашій конкретній обстановці не треба підходити до організації УАРК'у, щоб не викликати знов рішучої опозиції, яка не зважить навіть, і цілком справедливо, на дійсно пекучу потребу громадської самодіяльности в кіно-справі. А саме: не можна починати в проектуємій будівлі зі шпилю, бо це буде замаскованим нападом на авторитетність Вищ. Реперткому. Це творить непотрібний і безперечно шкідливий паралелізм. Далі: організацію повинні будувати люди цілком щирі й активні що до українізації кіно, бо воно повинно відограти величезну ролю, так у справі освіти селянських мас, як і в боротьбі зі зрусіфікованістю нашого міського пролетаріяту, що її провадити примушує нас логіка історії, вимоги нашого економічного відродження — в першу чергу. Зупинятися на цих тезах ми не будемо, посилаючи нашого читача до аналізи партійної політики в цій справі.

З другого боку—безумовно, лише тоді кіно-справа стане на широкий шлях, коли самодіяльність робітничо-селянських мас посідатиме в ній відповідне місце, коли органи Головполітосвіти матимуть допомогу в своїй праці з боку радянської суспільности. Треба лише, щоб це була дійсна допомога, дійсна самодіяльність робітничо-селянських мас.

Щоб досягнути цього, найраціональніш було-б, почавши організацію знизу, з утворення основної чарунки — клубного та сельбудівського кіно-гуртка (дивись статтю про масову кіно-культпрацю), зачекати, поки ця чарунка розвинеться, розквітне й тоді, шляхом об'єднання правильно організованих і твердо поставлених кіно-гуртків, що, натурально, об'єднуватимуть безперечно пролетарські та селянські елементи, утворити всеукраїнську асоціяцію дійсно революційної кінематографії.

Але насамперед, щоб оця-о масова кіно-культпраця не лишалася «країною гарних мрій», потрібно вже зараз об'єднання активних працівників рев. кінематографії, бо, зрозуміла річ, індивідуальні зусилля такого діла з місця не зрушать, уже не кажучи про небезпеку різних індивідуальних, а то й місцевих збочень, коли не буде контролю колектива та й то, маючи на оці місцеві збочення, колектива у всеукраїнському маштабі, що мав-би змогу контактувати свою працю з центральними органами влади. Це має особливе значіння зараз, після скасування губерніяльних центрів, що так сяк могли-б давати ідеологічне опертя місцевій праці, бо після розпорошення



„П.К.П.“ — Арешт петлюрівського шпигуна

їх по округах—небезпека розквіту рясного цвіту провінціялізму зростає.

Далі, на початку статті ми згадали за сценаристів, замучених шарпанням з боку контрольних органів. Треба щиро признатись, що ота шарпанина, в основі якої лежить взаємне нерозуміння між ідеологічно-адміністративними керовниками й спецами кіно,—лихо, що його зазнають не тільки сценаристи. Так само терплять од нього й кіно-режисери, й художники—словом усі творчі сили кіно. Покладати всю вину або на тих, хто шарпає, або на тих, кого шарпають, не можна, бо, з одного боку, за-мало знати, або скорше—відчувати, які мають бути дійсно радянські фільми, щоб керувати процесом їхнього творення, з другого—найрадянському й найщирішому спецу чи специку зовсім не досить вивчити на зубок навіть Бердниківську Політграмоту, щоб знати, як радянські фільми творити. Словом, радянське кіно-діло таке ще нове для всіх, має стільки ще не висвітлених основних проблем, що без широкої громадської дискусії в пресі, так про ідеологічні моменти кіно, як і про художньо-технічні, не вийти йому на широкий шлях.

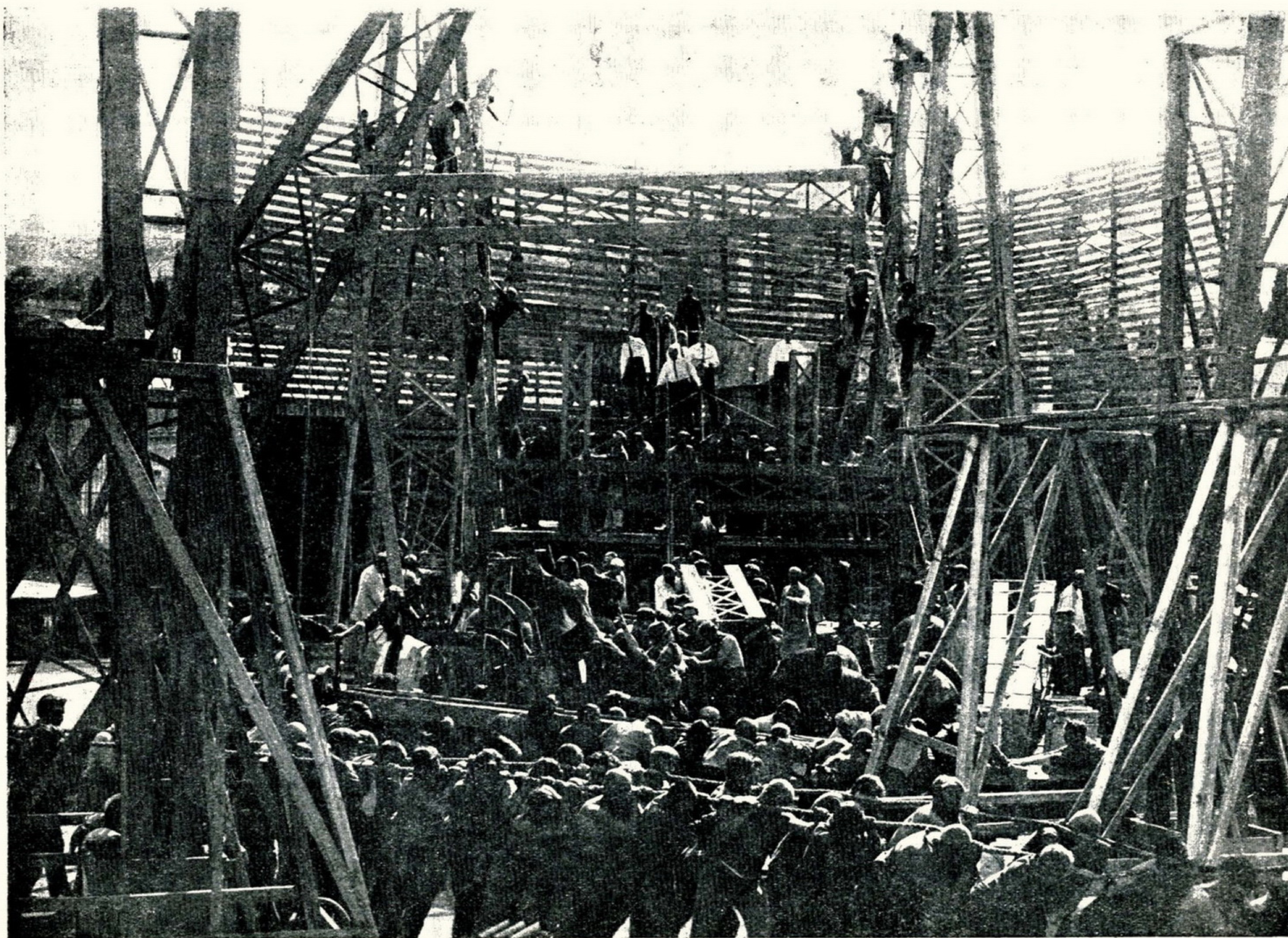
Ясна річ, що без громадської організації, яка об'єднувала-б ідеологічно-керовничі і художньо-творчі сили кіно плюс зацікавлені широкі кола суспільства, такої всебічної кіно-пропаганди не досягти. Не зважаючи на низку постанов вищих органів про висвітлення кіно-справи в пресі, в радянському суспільстві по суті нічогісенько ще для цього висвітлення, крім видання цього журналу, не зроблено. Бо-ж не можна вважати «чимсь» пару статтів у «Вістях», що, звичайно, лишились і лишаться «гласом у пустелі».

Зі всього попереднього більш-менш виразно накреслюються основні принципи УАРК'у. Безперечно, це має бути насамперед масова організація, що своєю метою ставить організацію робітничо-селянської самодіяльности в кіно-справі. Для цього вона вже зараз об'єднуватиме всі активні творчі елементи радянської кінематографії, одночасно висвітлюючи проблеми, так масової культпраці, як і радянського кіно взагалі. Добір цих творчих елементів суворо контролюватиметься що до їхньої ідеологічної витриманости, зокрема в справі змички з селом та «українізації», що є одним із виразів цієї змички й може служити чудесним пробірним каменем.

Що-ж до переведення самої організації в життя, то воно повинно йти в двох рівнобіжних напрямках. По-перше: організація на місцях. Уже є чимало клубів, де існують у тій або иншій формі кіно-гуртки. Отже, треба організувати їх там, де їх нема. Не знаємо, чи є кіно-гуртки при сельбудах. Коли ні, то організація їх—найактаульніше завдання, що його мають на себе взяти в першу чергу робітничі кіно-гуртки тих клубів, які мають підшефний звязок із селами.

По-друге, об'єднання місцевих організацій, що вже існують. Бо крім клубних кіно-гурків, ми маємо кіно-секції в таких мистецьких об'єднаннях, як от Гарт, Плуг. Ми маємо зацікавленість кіно-справою таких високо-кваліфікованих мистецьких організацій, як от Березіль. Нарешті—окремі митці, сценаристи, режисери, актори, звичайно, ті з них, кому ходить іменно о радянське кіно.

Д. Бузько



„Боротьба Велетнів"—Будують фабрику

Якого фільму потрібує село?

Стаття дискусійна

Селянський фільм дуже важко утворити, бо досвіду що до демонстрування фільмів на селі ще цілком не вивчено, не зроблено висновків, цього досвіду ще не підсумовано. Селянських фільмів ще не було і тільки тепер з'явилися фільми, що так-сяк, але все таки можуть селянськими зватися.

Обліку цієї специфічної селянської авдиторії у нас нема є, і тому перші кроки що до утворення дійсного селянського фільму доводиться майже навпомацки.

Якось довелося нам бути на перегляді фільму „Хміль" на цукроварні, де село своє обличча майже згубило, набувши напівробітничого характеру. Але й там складний монтаж викликав у глядачів здивовання, збиваючи його з пантилику, заплутуючи його й примушуючи сприймати не фільм у цілому, а лише низку епізодів, яких глядачі не могли пов'язати поміж собою.

Цілком инше враження викликала маленька й дурненька комедія з ляпасами, переодяганнями, без складного монтажу (стиля Глупишкіна). Цю комедію авдиторія сприймала цілком безпосередньо, сміючись зкожного жесту.

Величезний фронт, фронт села, який треба ще звоювати, захоплює як і розмірами своїми, так іуспіхами, що їх він обіцяє.

Завдання колосальне, і ЦК партії ясно вказав нам, робітникам кіно, на це завдання. Бо-ж від того, який напрямокрозвитку обере собі кіно, залежить вирішення завдання не лише кінофікації села, але й почасти, виховання селянина, щоб він зрозумів потреби й мету радянського будівництва.

До селянського кіно підходити треба дуже й дуже обережно, і кіно-організації помиляються, коли будують селянський фільм в плані голої й поверхової агітації. Селу потрібний сміх, здоровий, сильний і веселий. Цей сміх не важко викликати у селянської авдиторії, що так безпосередньо реагує на кожен жест, на кожен рух.

Але це не значить, що репертуар фільмів для села мусить обмежитися лише такими комедіями.

Ці фільми, призначені для села, треба уважно й грунтовно проробляти й продумувати, бо найменший огріх, найменша помилка викличе путящу й доладну селянську критику. Треба дати й фільм, що малюватиме життя й роботу народів усіх країн, відокремлюючи й визначаючи, звичайно, фільм з життя народів СРСР.

Але з вимоги нескладности фільму не слідує, що для села треба писати гірше, аніж для міста. Ні, тисячу разів, ні! Це значить, що сюжет мусить будуватися не на складній будові інтриг, а на одній центральній інтризі. Це значить, що сюжет мусить передаватися низкою цілком чітких і яскравих положень.

Така нескладна будова фільму буде близька й зрозуміла селянському глядачеві.

Ми вважаємо, що додержуючи цих способів, ми зможемо дати селу низку потрібних і корисних фільмів

Владиміров



„Боротьба Велетнів" — Будують барикади

„Боротьба

Боротьба робітників Заходу за своє звільнення,— ось тема цього фільму. На тлі боротьби, конкуренції поміж собою двох текстильних фірм невпинно зростає революційний гнів робітництва. Він, захований ще, десь сновигає підземно, помацки, але уперто добираючись дороги. Тим часом конкуренція поміж фірмами зростає. Для послуг власникам фірм їхні найманці-інженіри винаходять машини, що збільшують продуктивність текстильних фабрик, замінюючи собою робочі руки. І одна, й друга фірма придбала собі такі машини. Юрби робітників викинуто на вулицю.

Несвідомість запевняє, що в усьому винні машини— руйнуймо машини! Машини летять у повітря, машини розбито й понівечено...

Але не це важливе. Капіталісти вигадують нові машини. Справа глибше: збройною рукою захопити право на життя! Хай живе повстання!

Такого змісту фільм.

Наприкінці наведено уривок сценарія цього фільму—від кадру (окремий епізод фільму) 295 до кадру 345. Цей уривок малює початок заворушення на фабриці Рінгдаля через те, що відбулося скорочення робітників. Робітник Якоб руйнує машину, гадаючи, що справа уся—в ній, його брат Ганс наштовхує Якоба на думку, що це помилка, несвідомість.

З цього часу й починається поступовий зріст Якоба, яко свідомого революціонера.

Майстер фабрики Рінгдаля,—Кібас—стоїть на боці «хазяїна» й сповіщає його про небезпеку.

Наведений нижче уривок зі сценарія може бути взірцем, як треба, в якій формі слід писати сценарій.

Кожен окремий епізод фільму, його найперша складова частинка зветься **кадром**. Кожен кадр має свій порядковий номер. Коли пишеться сценарій, то окрім росподілу його на кадри, треба ще зазначити, хоч це і не обов'язково, **способи знимання**: ДФР — діяфрагма, НПЛ — наплив (коли один кадр **напливає** на другий), ПТМ—потемнення (коли кадр темніє й зникає), великі літери (НПС) означають **напис** фільму, КРП—крупно, коли об'єкт знимається дуже близько від апарату; як що кадр розподілено на абзаци, означені літерами а), б) і т. д., то це мають бути **перерізки**. Перерізка, це ось що: в основну дію, яка відбувається в кадрі, включається 1/2 метра—1 метр плівки зі знятою иншою сценою. Це робиться, щоб підкреслити, виправдати вчинки дієвої особи (напр.: прислухається), щоб показати паралельну дію то що.

З цього уривка можна бачити, як автор сценарія (Лазурін) поєднує (монтує) кадри один з другим. Внутрішня динаміка і влучна та не надмірна деталізація епізодів—це конче мусить мати сценарій. Навіть закінчення кожної частини дуже багато значить.

Ось саме для цього й уривок подається такий: кінець одної частини й початок другої.

Уривок зі сценарія „Боротьба велетнів"

295. ДФР. Снігова полонина. Дорогу замів сніг. Провалюючись по коліна в сніг, іде Кібас. Поспішає.

296. » Якоб з робітником біля темних воріт замкненої фабрики, де погашено вогні. Сторож відчиняє хвіртку. Коротка розмова. Якоб і робітник заходять на подвірря фабрики.

297. » Снігова полонина. Поспішає Кібас. Далеко спереду мріють вогні міста. Кібас утомився, спотикається і часто падає. Відпочиває й знову бреде далі.

298. НПЛ. Ясно освітлено під'їзд і вікна особняка Рінгдаля. Із темряви на освітлене місце виходить майстер Кібас. Помалу, зтомлено підіймається східцями. Дзвонить.

299. » Якоб і його товариш біля стіни нового будинку фабрики. Радяться. Розходяться різно.



БОРОТЬБА

велетнів“

300\. НПЛ Якоб зникає за дверима нового корпусу фабрики.

301\. » Якобів товариш пожарною драбиною вибирається на дах корпуса.

302\. » Якоб коло машини. Засвітив ручний лихтарик, присвічує ним.

303\. » Світова пляма від лихтарика снується по машині. Зупинилась на стику оси з гайкою.

304\. » Якоб гарячково працює французьким ключем, нахилившися над віссю.

305\. » Зляканий майстер Кібас розповідає Рінгдалю про мітинг страйкарів. Рінгдаль дуже схвильований. Бере телефонну цівку.

306\. » Дейнгоф в нічнім халаті біля телефону. Облична його з байдужого стає непевне, а потім перелякане.

307\. » Рінгдаль коло телефону:

Негайно-ж побачтесь з начальником поліції.

308\. » Дейнгоф зтверджує, киває головою. Нервово кладе цівку.

309\. » На дахові фабричного корпуса. Якобів товариш коло проводів. На ньому гумові рукавиці. Працює, з'єднуючи проводи. Дивиться вниз.

310\. » (Зверху). На землю лягла біла смуга світла з вікна корпусу.

311\. НПЛ. В корпусі. Якоб одходить від вікна й гасить лихтарик.

312\. » На дахові корпуса. Робітник з'єднує проводи.

313\. » В корпусі. В абсолютній темряві тремтяче світло лихтарика в руці Якоба падає на якусь скажену масу руху. Це—пущено машину, і вісь, що зірвалась, трощить сталь і чавун.

314\. НПЛ (Каш). Ніч. Снігова рівнина. Запорошеною снігом дорогою від міста до фабрики сунеться рота салдат. Тьмяно й зловісно миготить місячне сяйво на руках та багнетах винтовок. ПТМ.

Кінець третьої частини

ЧАСТИНА ЧЕТВЕРТА

315\. » Ранок. Двір фабрики. Звичайний робочий рух. Ходять робітники. Котяться рейками вагонетки.

316\. » Фарбувальний корпус. Звичайний ритм роботи, лише облична робітників вичікують і наче ховають щось у собі. Шепочуться.

317\. » Новий корпус. Знівечена машина. Біля неї метушаться робітники, порядкує інженір.

318\. КРП. Коло сталевого велетня інженір Куртніц, серед схвильованих інженірів, нахилився над кресленими проектами машини, що лежать на столі. Він блідий: через силу зтримує гнів та безсилу лютість. Вдивляючись в проекти машини, наказує щось інженірові.

319\. » Група робітників. Серед них Якоб. Якоб напружено дивиться то на інженіра Куртніца, то на машину. На обличчі—розгубленість, велике розчарування та зростаюча злоба.

320\. » До робітників підходить один з інженірів Віддає наказа, показуючи на зруйновану машину. Робітники помалу йдуть до машини.

321\. » Якоб наче приріс до землі. Дуже здивовано дивиться на інженіра, що підійшов. Видно, що він зовсім не хоче виконувати накази. Облична його стає похмурим. Інженір повторює наказа. На губах Якоба злюча, крива усмішка. Не рухається з місця. Інженір здивовано оглядає могутню постать робітника. Ще гостріше повторює наказа.

а) Облична Якоба. Хитання.

Якоб різко відвертається від інженіра і йде до машини.





ВЕЛЕТНІВ



322. КРП. Загальний вигляд корпуса. Бацьорим темпом іде робота — відбудовують машину.

323. » Середина фабричного складу. Гори матеріялів до самої стелі. Тут-же розташувалась рота салдатів. Осторонь—офіцер та сержант. Двері щільно зачинені.

324. » Машиновий відділ. Біля сигнальної підойми—салдат-вартовий. Машиніст мастить машину, потихеньку наближається до сигнальної підойми, хутко простягає руку.

а) Машіністова рука шарпає за підойму.

б) Гудок.

Салдат люто кидається на машиніста, б'ючи його прикладом рушниці.

325. » Подвір'я фабрики. Робітники, почувши гудок, зупиняються

326. » Кабінет управителя. Дейнгоф пише. Несподівано чує гудок.

1) Майстер Кибас—Лагутін
2) Емілія—Додонова
3) Рингаль—Платонов



327\. КРП. В середині чесального відділу. Машини зупиняються. Робітники залишають роботу.

328\. » Подвір'я фабрики. З дверей усіх корпусів, що їх відкрито навстяж, виходять натовпами робітники.

329\. » Вулиця робітничого присілку. Сходяться до натовпу робітники й робітниці.

330\. » Фабричний корпус з понівеченою машиною. Робітники залишають роботу. Ганс Мюлер швидко розмовляє.

331\. » Якоб завзято докручує якусь гайку. Наче він роботою хоче затлумити настирну думку.

332\. » Куртніц здивовано оглядається навкруги. Робітники залишають роботу. Обличчя Куртніцове розлютоване, зле. Дає уривчасті накази.

1) Ганс—Данилов
2) Майка—Шатернікова
3) Якоб—Гризунов

Творці „Боротьби Велетнів"



Режисер Турін



Оператор Форест'є



Архитект Шарфенберг

333. КРП. До Якоба, що працює, підходить брат. Торкає Якоба за плече. Якоб сердито обертається. Ганс говорить, що треба кинути роботу. Якоб випростався.

а) Його обличча—неоформлена злість і ненависть.

б) Здивоване обличча Ганса.

Ганс близько підходить до брата. Пильно дивиться йому в-вічі.

334. » Інженіри вмовляють робітників стати до роботи. Загрожують. Робітники—похмурі. Виходять із корпуса геть.

335. » Ганс скептично хитає головою, пильно дивлячись у братові очі.

Якобе, я бачу тебе наскрізь!

Зруйнована машина—це твоя робота!

336. » Якоб підіймає голову, твердо дивиться на брата. Ганс бере його лагідно за руку:

Справа—не в машині, Якобе, бо-ж за кілька днів Куртніц відбудує її...

337. » Обличча Якоба. Вирвалась гнівна думка, яку досі тримав він.

Тоді—до чорта забрати й інженіра!

338. » Якобове обличча. Гнів. Нестримане безумство. Обличча Ганса. Скептично хитає головою.

339. » Подвір'я фабрики. Повно робітників. Серед них вештаються наглядачі й майстрі, вмовляючи їх стати до роботи. Загрожують. Робітники похмуро відвертаються від них.

340. НП.І. Біля вікна стоїть управитель. Дуже схвильований. Хутко відходить від вікна до телефона.

а) Біля телефона начальник поліції. Здивований швидко хитає головою.

341. » З вулиці присілку на дорогу до фабрики—виходить великий натовп робітниць і підлітків.

342. НП.І. Біля поліційного участка. На де-кілька автомобілів сідає чималий загін поліції. Автомобілі від'їздять від будинку поліції.

343. » Подвір'я фабрики. Зворушення охопило весь натовп робітників.

344. » Група робітників. Зворушення, крики:

Хай вийде до нас управитель!

345. » Крик цей підхоплюють усі робітники.

Ось такий уривок зі сценарія «Боротьба Велетнів». Ставився фільм цей на Ялтинській кіно-фабриці ВУФКУ на протязі кількох місяців. Біля Ялти, спеціяльно для «Боротьби велетнів» будувалися величезні декорації біржи й текстильної фабрики (фотографії цих декорацій наведено в нашому журналі).

В картині брали участь біля 5.000 народу: робітники, комсомольці, учні й червоноармійці. Грандіозні сцени боїв робітництва, що повстало проти своїх експлоататорів, з військом, що було на боці буржуазної держави, знималися на вулицях та площах Одеси.

Кілька ночей темряву одеської ночи прорізали проміні прожекторів, трусилися й дзеленчали шибки будинків од вибухів гармат і бомб, тисячи людей бігали й клацали затворами рушниць на величезних барикадах, що були побудовані на вулицях.

Кілька ночей зйомочна група Ялтинської кіно-фабрики на чолі з режисером Віктором Туріним знимала в Одесі батальні сцени для картини «Боротьба велетнів».

Тепер фільм вже цілком закінчено й незабаром він демонструватиметься на екранах України.

Цей фільм буде одним з найкращих фільмів радянського виробництва. І режисер Віктор Турін, і архитект Шарфенберг, який нещодавно приїхав з Німеччини, де разом з режисером Джое Май ставив відомі картини «Індійська домовина» й «Фараонова дочка», і оператор Форестьє, що його пятнадцятилітній ювилей тепер святкуємо, приклали всіх зусиль, щоб довести, що СРСР може робити свої картини не гірше за Захід. Сценарій фільму написав т. Лазурін. *Ю. Я.*



Кіно-фабрика в Київі

Правління ВУФКУ подало до відповідних органів проект, щоб у Київі збудувати велику кіно-фабрику.

Проект передбачає будування фабрики за останнім словом закордонної техніки в цій галузі.

Коли фабрику буде збудовано, тоді Київ стане центром українського кіно-виробництва. В дальнішому київська фабрика матиме всі можливости перетворитися в кіно-городок, як ось, наприклад, Голлівуд в Америці.

Устаткування, освітлювальну й знимальну апаратуру для фабрики гадають виписати з Німеччини.

До роботи на фабриці буде притягнуто кращі сили: як радянські кіно-робітники, так і кіно-спеціялісти закордонні.

Кіно-театри в Харкові

Зважаючи на те, що в столиці України—Харкові, є дуже мало кіно-театрів, які не можуть задовольнити потреб Харківського населення, Правління ВУФКУ вирішило збудувати тут ще три кіно-театри: один в нагорному районі міста, а два по робітничих околицях.

Ці кіно-театри будуватимуться за останнім словом закордонної кіно-техніки.

Картини ВУФКУ в РСФРР

«Совкіно» — організація, що посідає монополію прокату в РСФРР, взяло для демонстрування по кіно-театрах РСФРР кілька картин виробництва ВУФКУ. Продано туди: дві серії «Укразії», «Марійка», «Лісовий звір», «Димівка» та три номери кіно-журналу «Маховик».

Утворення Катеринославського відділу

До цього часу на Катеринославщині було лише управління Уповноваженого ВУФКУ. Тепер, в звязку з загальним районуванням України, а також в звязку з поширенням роботи ВУФКУ, утворено окремий катеринославський обласний відділ ВУФКУ.

До цього відділу належать округи: Катеринославська, Запорізька, Павлоградська, Мелитопільська, Криворізька а також місцевости: м. Олександрія та с. Косовка (Кремінчуцької округи), Гришінський район та ст. Удачная (Сталінської округи), м Бердянськ та с. Нова-Спасівка (Маріупільської округи).

Кіно-апарат—кращому сельбуду

В травні місяці, коли було оголошено Всеукраїнський конкурс на найкращий селянський будинок, ВУФКУ постановило передати кращому сельбуду повний проекційний кіно-апарат.

Цими днями було з'ясовано, що така премія припала на долю Молодівицького сельбуду на Прилуччині. Йому було передано оцей апарат, але те лихо, що в Молодівицькому немає електрики. Слід було-б електротрестові цьому лиху зарадити.

Всеукраїнська нарада кіно-робітників

9 січня почалася Всеукраїнська нарада відповідальних робітників ВУФКУ. На нараду прибули представники всіх кіно-фабрик, завідувачі всіма обласними відділами ВУФКУ, зав. прокатами й головні бухгалтери. Присутні на нараді представники Держплану, ВУСБ, кінобюра ПУУВО й ГПО

На черзі денній наради стоять такі справи: доповідь Правління ВУФКУ, справи виробництва кіно-фабрик: продукційна програма, кошторис і організаційні справи, справи механічних майстерень, діяпозитивна робота, театри: поширення сітки театрів, кінофікація села і облік та статистика державних кіно-театрів, справи прокату: перегляд коефіцієнтів, клубна робота й прокат по селах. Окрім цього на нараді розглядатимуться питання відчитности, річного кошторису й фінансового плану ВУФКУ та справи про редакційно-видавничу діяльність ВУФКУ.

Нові режисери ВУФКУ

ВУФКУ запросило до себе на роботу кількох кіно-режисерів, що працювали раніш по кіно-організаціях РСФРР. Приїхав уже й почав працювати режисер Гричер, що ставив разом з відомим режисером Грановським картину «Єврейське весілля». Окрім цього запрошено до роботи режисера Мітріча, який має ставити картину «Панич із Старостина» («Плантації»).

ВУФКУ склало угоду з відомим режисером Б. Глаголіним на роботу його на Ялтинській кіно-фабриці. Б. Глаголін має ставити фільм «Таміла».

Кінофікація села

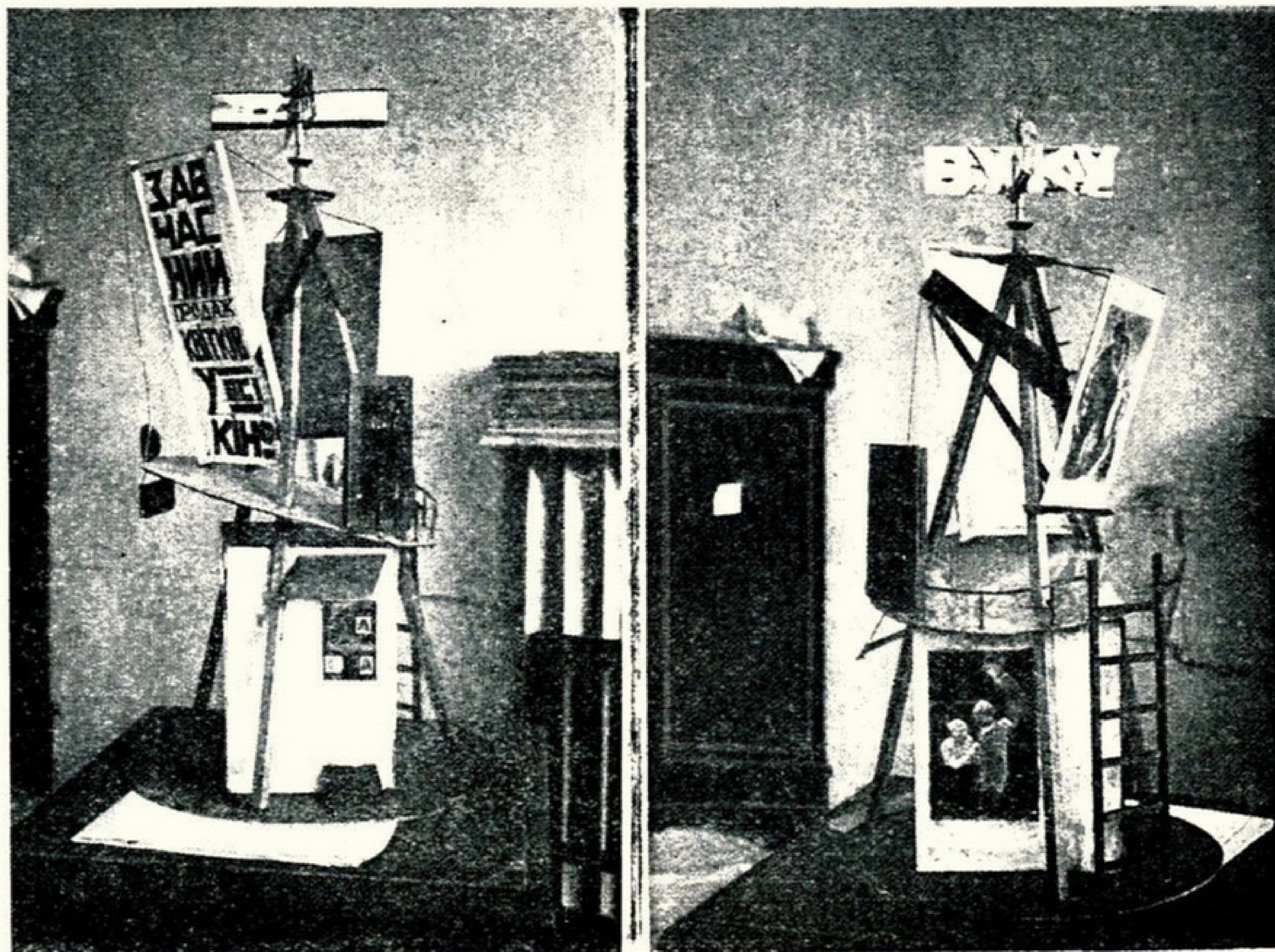
Вже проведено всі підготовчі роботи що до вироблення загального плану кінофікації сел України. Донбаський, Харківський та Одеський відділи ВУФКУ разом з Управліннями селянських будинків розробили всі матеріяли про кінофікацію своїх округ. Київський відділ доки - що всіх матеріялів не надіслав.

Плани по кінофікації округ мають бути цілком погоджені з Окркомами, затверджені Всеукраїнською нарадою робітників ВУФКУ, й тоді буде почато реалізацію цих планів. По тих селах, що не мають електричної енергії, ВУФКУ поставить двигуни й динами, які закуплено за кордоном.

Експлоатаційний відділ ВУФКУ виробляє типовий договір для тих сел, де ставитиметься кіно - устава. Договір цей буде погоджено з ГПО.

Макет ятки А. Петрицького

За пропозицією Всеукраїнського Фото-Кіно Управління, відомий український маляр Анатоль Петрицький зробив макета ятки для продажу квитків у кіно-театри. Оригінальна конструкція ятки забезпечує те, що вона притягатиме увагу публіки. Окрім того, оформлюючи ятку, маляр зважив і на такі необхідні моменти: раціональність використовування просторини та матеріялу, а також реклямність ятки, вживши світових (прожектори, транспоранти) і звукових (голосномовці) ефектів. Ці ятки гадають збудувати на майданах Харкова, Київа й Одеси.



Нові кіно-робітники з Німеччини

Окрім тих спеціялістів, що вже раніш приїхали на Україну, нещодавно приїхали ще кілька кіно-робітників: оператори Н. Фаркаш та І. Рона, освітлювачель Ф. Шнекенгауз, лаборант П. Зусдорф. Всі вони, окрім оператора Рона, працюють на Ялтинській кіно-фабриці. Оператор Рона працює на Одеській фабриці.

Кіно-хроніка

Журнал кіно-хроніки ВУФКУ має назву «Кіно-Тиждень», виходить раз на два тижні, тиражу має 8 примірників, розмір—350—400 метрів пересічно. До цього часу вийшло вже 19 номерів.

Основне завдання кіно-хроніки—всебічно освітити життя СРСР і країн капіталістичних. Робітництво й селянство України цікавиться, насамперед, загальним життям країни в тих його моментах, де почувається поступ, розвиток, хоч повільне, але певне посування вперед, відбудова промисловости, поліпшення умов праці, та й инші конкретні наслідки велетенської творчої роботи трудящих України.

Розвиток і поширення кіно хроніки ВУФКУ йтиме надалі кількома напрямками: по лінії частішого випуску хроніки (замісць двохтижневої—однотижнева), збільшення тиражу—для кращого й вчасного охоплення периферії, по лінії поширення сітки кіно-кореспондентів, які, одержуючи від ВУФКУ знимальні апарати, були-б пробкорами кіно.

Останнє питання потрібує уважного й обережного підходу. Доки що, щоб ознайомитися з умовами кіно-знимання на периферії, туди виїздитимуть кіно-оператори з Харкова.

Постачання нашого «Кіно-Тижня» закордонними матеріялами провадить відома німецька кіно-фірма Уфа.

Робота фабрик

На Одеській кіно-фабриці режисер Чардинін закінчив знимати й монтує зараз фільм «Шевченкове життя» («Маленький Тарас»)—дитячу картину.

Що до «Тараса Шевченка», то знимання його провадиться прискореним темпом, але, зважаючи на велику художню цінність картини, дуже вже квапитися неможна. Проте, дирекція фабрики й режисура прикладає всіх зусиль щоб картину було закінчено до березня місяця, себ-то до Шевченкових роковин. Трохи затримує роботу те, що театр «Березіль» не дуже охоче пускає артиста Бучму, що грає ролю Тараса, зниматися в ті терміни, в які зниматися треба.

Режисер Лундін щойно закінчив знимати в околицях Бердичева грандіозні сцени боїв червоної кінноти Котовського з петлюрівськими бандами для фільму «П. К. П.» У знимках брали участь численні загони Червоної Армії. Цю картину в скорому часі також буде всю знято.

Прибув до Харкова перший позитив великої комедії «Фабрикантові пригоди» («В позурах Радвлади»). Цими днями буде влаштовано громадський перегляд цього фільму.

Картини «Синій пакет» та «Посуха» знимати цілком закінчено, й режисери почали монтувати їх.

Почато знимати великий фільм «Гамбург» (повстання Гамбургських робітників 1923 року) за сценарієм Шрайбер і Яновського. Режисер — Балюзек, оператор—Рона, архитект—Байзенгерц.

Режисер Гричер-Чериковер з оператором О. Калюжним ставить на Одеській кіно-фабриці комедію «Підозрілий багаж» за сценарієм Золіна.

Режисер В. Турін закінчив монтувати «Боротьбу велетнів»,а режисер Анощенко монтує остаточно фільм «Трипільська трагедія». У січні місяці одночасово в Харкові та Москві буде влаштовано громадський перегляд цих обох фільмів.

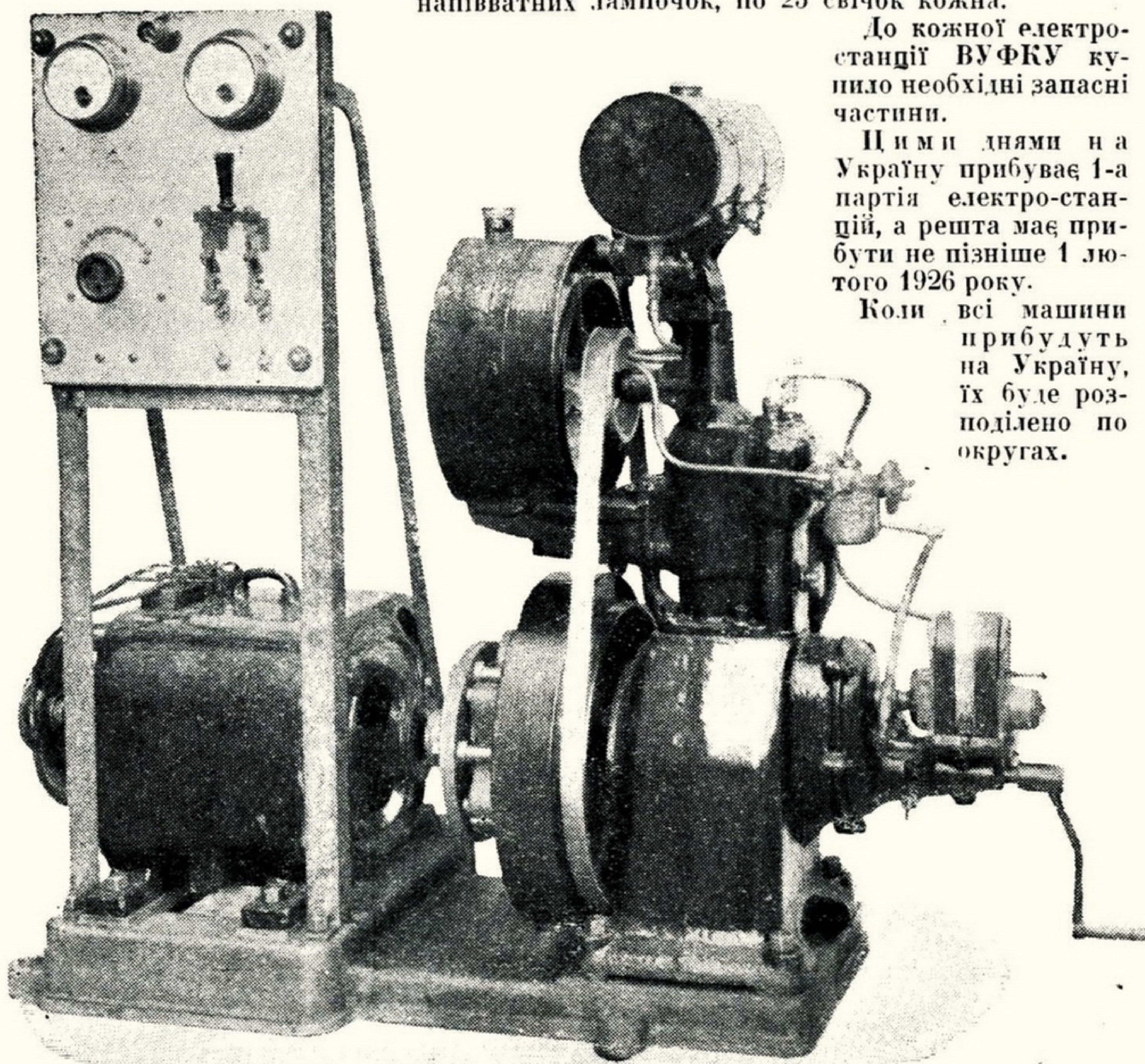
На Чатирдазі, Ай-Петрі, по скелях і печерах Кримських гір провадилось знимання фільму «Алім» за сценарієм Інчі-Омера. Ставить картину режисер Тасін, оператор—Лемке. Ролю Аліма грає татарський народній артист Хайрі.

Режисер Глаголін виїздить на Ялтинську кіно-фабрику ставити фільм «Таміла». Сценарій—Мораф, за романом Дюшена. Зниматиме картину оператор Фаркаш.

Електро-станції, що їх купило ВУФКУ за кордоном

Як уже писалось в першому номері нашого журналу, закордонна експедиція ВУФКУ закупила у Франції 200 електро-устав, щоб можна було остаточно перевести план кінофікації сел України. Електро-устави ці закуплено у фірми Пате-Нор в Парижу, а виготовляє їх фірма «Лебу й Компані».

Кожна електро-станція складається з мотору, динамо, розподільчої дошки з амперометром, вольтметром, рубильником і виключателем. Мотор електро-станції одноциліндровий, має 3,5 сили й споживає палива (бензіну) 0,4 літри на годину-силу. Динамо дає енергію в 14 ампер і 100 вольт. Динамо в ті часи, коли не даватиме енергії для проекційного апарату, зможе освітлювати ще біля 120 напівватних лампочок, по 25 свічок кожна.



До кожної електро-станції ВУФКУ купило необхідні запасні частини.

Цими днями на Україну прибуває 1-а партія електро-станцій, а решта має прибути не пізніше 1 лютого 1926 року.

Коли всі машини прибудуть на Україну, їх буде розподілено по округах.



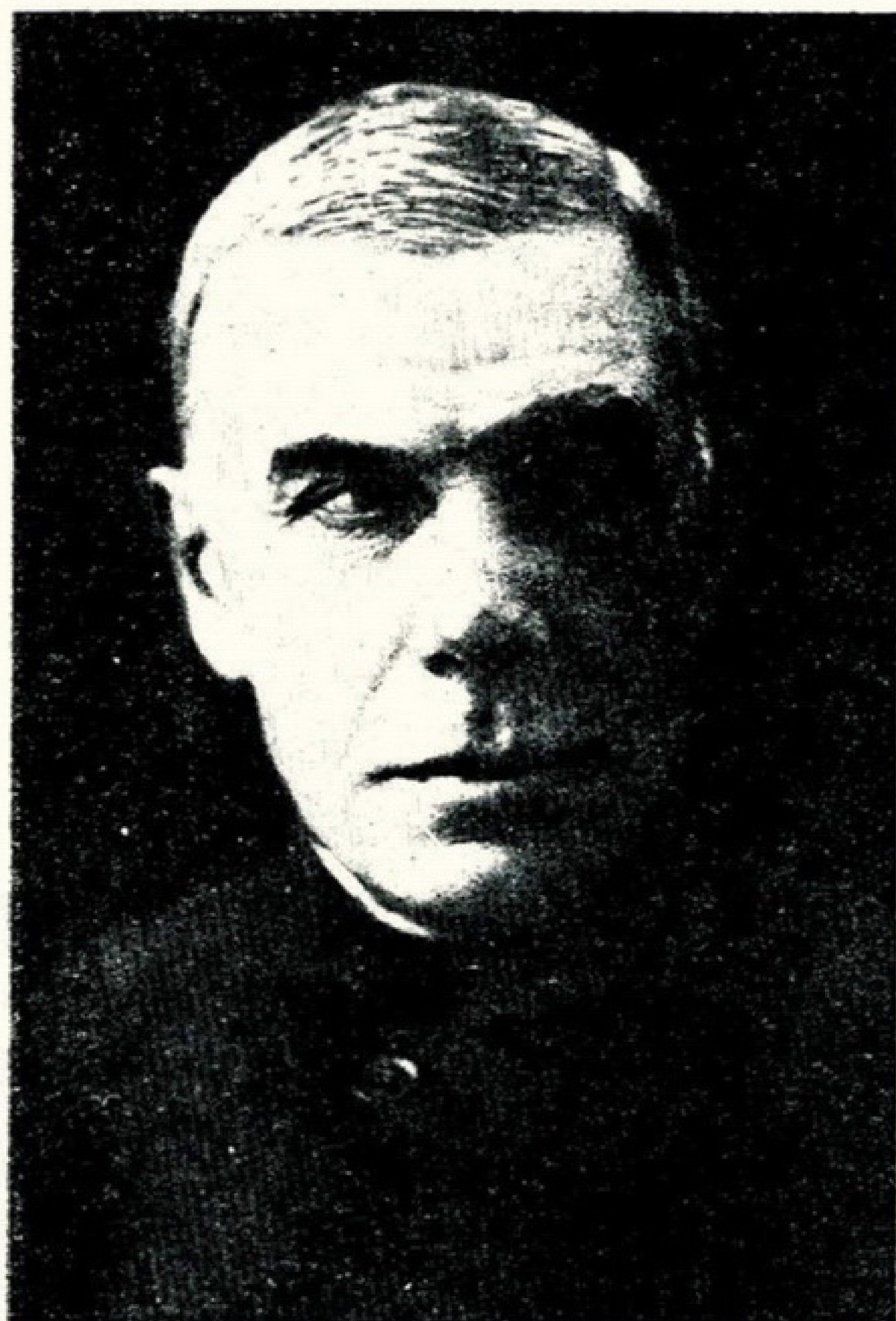
В. Є. Владиміров

14 жовтня 25 року о 6 год. 45 хвилин ранку вмер от виливу крови в мозку драматург, кіно-сценарист і журналіст В. Є. Марголін (Владиміров).

Журналістичну діяльність свою небіжчик почав у Ростові, в газеті «Трудовой Дон», виїхав разом з нею, коли білі розпочали наступ на Ростов, і повернувся туди знову, вкупі з червоними військами. Через рік тов. Владимірова було викликано в Харків, для роботи в Наркомфіні, але він скоро залишив цю роботу, цілком віддавшись літературній діяльності.

Наші Ювилянти

20 років роботи



Режисер П. Чардинін

На початку нового 1926 року радянська кінематографія святкує ювилей двацятирічної роботи одного з найстарших і найдосвідченіших своїх працівників— ювилей Петра Івановича Чардиніна.

Хто на Україні з тих мільйонів людей, що люблять кіно, що відвідують кіно - театри, не знають цього імени, імени творця «Укразії»? І ім'я його буде записано в історію радянської кінематографії, бо твори Чардиніна чи не одні з перших і найкращих творів нашого молодого мистецтва. Саме Чардинін перший довів тим, які «мали сумнів», що радянське кіно не тільки мусить, але й може утворити такі речі, які якістю своєю стоять аніяк не нижче за вироби буржуазії.

Петро Іванович Чардинін народився 1874 р. Родом він з селян Пензької губернії, з села Нікольськоє.

Вчився у Симбірській гімназії. Вищу спеціяльну освіту одержав у Московській Музично-Драматичній школі Філармонічного товариства, в класі В. І. Немировича-Данченка й А. І. Южіна. Закінчив учитися в 1892 році й аж по 1906 рік працював у театрі, здебільшого в театрі народньому: Іваново-Вознесенськ, Орехово-Зуєво, Московський народній театр «Введенський».

1906 року почав перший у Росії знимати кіно-картини. Він зняв тоді «Пісню про купця Калашнікова» (за Лермонтовим), «Руське Весілля», «Одружіння» (за Гоголем) та цілу низку історичних картин: «Боярин Орша», «Чарівниця», «Ванька ключник», «Мазепа», «Єрмак» то що.

Всі кіно-актори, що набули собі потім більшої чи меншої слави, почали працювати разом з Чардиніним: Мозжухін, Лисенко, Холодная, Кораллі, Полонський, Руніч, Худолєєв і багато инших.

До 1916 року Чардинін працював у фірмі Ханжонков, а потім, разом з Харитоновим, заснував нову фірму, збудувавши в Москві фабрику.

В 1918 році збудував він ательє в Одесі, що воно існує й досі. Першу революційну картину «1881 рік» (Софія Перовська) поставив у 1917 році.

1918 року Чардинін поставив у Одесі дві картини: «Червоний Касьян» та «Сім повішених». За постановку цих картин білі посадили його в тюрму. З 20 по 23 рік Петро Іванович працював по закордонних кіно-фабриках, в Італії, Франції та Німеччині. В 23 році ВУФКУ запросило його працювати до себе. Він тут і нині працює.

Протягом двох років своєї роботи у ВУФКУ Петро Іванович поставив такі картини: «Господар чорних скель», «Кандидат у президенти», «Магнитна аномалія», «Укразія», «Генерал з того світу», «Сіль», «Винахідник» і закінчує тепер величезний історичний фільм «Тарас Шевченко».

Всього, за двацятирічну свою роботу в кіно, Петро Іванович Чардинін поставив більше як двіста картин.

Ювилей оператора-художника

Не тільки ювилеєм тов. Чардиніна почався новий 26-й рік. Ще один, не менш славний ювилей святкує радянська кінематографія. Це ювилей п'ятнацятирічної операторської роботи в Росії тов. Луї Форестьє. Рівно п'ятнацять років тому приїхав Луї Форестьє в чужу й незнайому йому країну—колишню царську Росію, і з того часу він безперервно тут працює. Величезні поспіхи радянського кіно, що їх ми тепер маємо, в значній мірі з'ясовуються тім, що наша кінематографія зуміла використати й скерувати в потрібному напрямку досвід та знання робітників кінематографії дореволюційної. Один з найголовніших чинників, що визначує якість і поспіх фільма, є работа операторова. І ось тому власне кожен, кому дорога справа розвитку радянської кінематографії, не може не зважати на славний ювилей 15 років роботи одного з найкращих, найкультурніших і найдосвідченіших операторів — ювилей Луї Форестьє.

В царині кінематографії тов. Форестьє почав працювати в 1907 році, в Паризькій фірмі «Гомон».

1910 року він приїздить до Росії і починає прцювати у Ханжонкова, Талдикіна то що. Після Жовтневої революції тов. Форестьє працює в кіно-секції Ради робітничих депутатів Москви, з 1922 р.— на Одеській кіно-фабриці ВУФКУ, в 1924 р.—в «Межрабпом-Руси», а з 1925 року — на Ялтинській кіно-фабриці ВУФКУ, де знимає грандіозний фільм «Боротьба велетнів» (що тепер вже закінчений роботою).

Протягом всього часу своєї операторської роботи тов. Форестьє зняв більше як 120 фільмів, — зпоміж них: «Захист Севастополю», «Крейцерова Соната», «Маскарад», «Стальні Журавлі», «Його заклик», «Боротьба велетнів».

У січні 1926 року радянська кінематографія святкує ювилей одного з найкращих своїх художників-творців.



Оператор Л. Форест'є

Кіно С. Р. С. Р.

Кіно РСФРР

Класики на екрані

Перша Держкіно-фабрика в Москві почала готуватися до постановки фільму «Ніс» за повістю М. Гоголя. Сценарій фільму написав відомий російський поет М. Асєєв.

Художня Рада 3-ої Держкіно-фабрики доручила письменнику Рошалю написати сценарій «Недоросль» за комедією Фонвізіна.

В ательє «Межрабпом-Русь» почато підготовчі роботи для постановки кінокартини «Дім із криги» за Лажечніковим. Сценарій написав Гребнер.

На першій Держкіно-фабриці режисер Болотов ставить картину за оповіданням Чехова «Каштанка».

Організація фото-кіно-комбінату

Цими днями відбулося засідання фото-кіно-комбінату при президії ВРНГ РСФРР.

Комісія визнала за потрібне утворити при ВРНГ комбінат для виготовлення фото-кіно-матеріялів та апаратури. Цей комбінат мусить налагодити виробництво фото-шкла, платівок, паперу, плівки, кіно-фото-апарата то що.

— —

За планом художньої ради в справах кіно протягом найближчих пяти років по РСФРР повинно бути встатковано 16.000 кіно-апаратів. Щоб з'ясувати можливості купівлі цих апаратів за кордоном (особливо в Німеччині), туди командіровано кількох спеціялістів. Піднесено справу про збудування радянського заводу для виробництва кіно-апаратів виключно для села. У кожній волости гадають устаткувати один кіно-театр. Наркомос РСФРР просить у відповідних органів для переведення кінофікації РСФРР 2.100.000 крб.

Цими днями в Ленінградському Будинку Мистецтв відкрито кіно-виставку, що її організувала кіно-секція Будинку та рада робітничих кіно. У виставці візьмуть участь, окрім Севзапкіно, Совкіно та кіно-секції ЛГРПС, також і ПУОКР, Пубалт, Державний оптичний завод, Держвидав РСФРР та инші установи.

Севзапкіно й Госкіно виставить низку макетів своїх найбільших постановок («Палац і фортеця», «9 січня» то що). Буде виставлено макет взірцевого кінотеатру, а також на виставці демонструватимуться різні моменти кіно-виробництва.

Фото-кіно технікум дає для виставки різноманітні оптичні апарати (товметроп, проксимоскоп то що), які є попередниками дійсного кіно-апарату.

— —

Держкіно-Комсол (Ростов н/Д.) знимає зараз наукову картину „Таємниці неба", де буде показано сонячну систему, рух планет то що. Знимання закінчується через місяць.

— —

Держкіно цим сезоном видає такі картини: „Хрест і мавзер"—про життя й „таємниці" католицького духівництва за часів царату та про його шпигунську діяльність в СРСР; „Менахем-Мендель" або „Еврейське щастя"—комедія за Шолом-Алейхемом, що змальовує старий єврейський побут; „Спів на камені"—історична легенда про татарина-бідака, народнього кримського героя й поета. Майже всі ролі в цій картині виконували татарські селяни; „Бухта смерти"—історія безпартійного матроса, що висаджує в повітря свій корабель, щоб завадити білим розправитися з червоними. Основна думка фільму—в горожанській війні не може бути нейтральних; „Втрьох"—дитяча трилогія з трьох малометражних картин: „Федькова правда", „Кирильчо" та „Коли бики сердяться"; „Безпритульний спортсмен"—трагикомедія кволої, малорозвинутої фізично людини; „Нащадок араба"—фільм, присвячений історії розвитку рисистої породи коней в Росії; „Вітер"—за сценарієм Лавренєва; „1905 рік"—за режисурою Ейзенштейна; „Мамут і Айше" та „Зрадник".

Таким чином, Держкіно видає одинацять великих художніх картин. Це великий крок у справі розвитку радянської кінематографії.

— —

Північзахкіно видало вже фільми: „Мінарет смерти"—велика драма зі східного життя. Режисер—Вісковський, оператори: Веріго-Даровський та Беляєв; „На життя й смерть"—картина з життя політичних засланців; „Півні"—комедія, за режисурою Малахова й „Мишка Звонов"—комсольська комедія. Закінчується виготовленням: „Наполеон Газ" і „Північне сяйво". Готується до постановки: „Декабристи", „9-е січня", „Боротьба за Вестингавз", „Моряк з Аврори", „Діти бурь" та „Волжські бунтарі".

— —

Культкіно видало цим сезоном такі картини: „Хатина на Байкалі"—епізод партизанщини 1921 року та боротьби з бароном Унгерном; „Чудесна книжка"—пропаганда за ощадні каси; „Кооператор Шпундик"—як страждає кооперація від лихих кооператорів; „Хліб з каміння"—пропаганда супер-фосфатного угноєння на селі; „Рука з криці"—художня картина, присвячена виробництву сільсько-господарських машин, тракторів то що; „Життя, як воно є"—фільм на тему боротьби з сухотами; „Хемічна зброя"—науковий фільм про ролю й розвиток хемічної зброї у війні за старих часів і тепер. Окрім цих картин, Культкіно видає ще біля 20 фільмів.

Кіно Червоного Сходу

Пересувне кіно на перському кордоні

Головполітосвіта ТСРР відправила пересувне кіно на перський кордон, у містечко Гаудан, де є митниця ТСРР. Коли кіно прибуло, комендатура прикордоної частини запросила завітати на кіно-сеанс мешканців перського містечка Бажиран, що лежить за три версти від нашого кордону. На кіно-сеанс прибули: перський губернатор кучанського повіту, службовці почти та службовці митниці. Було продемонстровано: «Тираж золотої позики в Москві», «Тираж селянської позики в Мінську», одна наукова, видова й комічна картина.

На другий день ці-ж картини було знову продемонстровано, бо з околишних авулів Персії прийшли багато «чорвоцарів» (чабанів), що були дуже задоволені з картин.

В Північно-Кавказькому краю

Погана справа з кінофікацією Північно-Кавказького краю. В квітні місяці було туди надіслано одне пересувне кіно. Воно без жодної роботи стояло 3—4 місяці, й аж нарешті кравова філія «Совкіно» почала давати фільми за 35—45 крб. на три дні. Кіно дає збитки й праця його неможлива. До того ще й картини даються незрозумілі селянину.

Кінофікація Сибіру

В далекому Канському повіті, Єнисейської губерні утворилося товариство для кінофікації округи. Організаційне бюро товариства з'ясувало, що селянство Канського повіту дуже цікавиться кінематографом і з радістю візьме участь у такому товаристві. За статутом товариства, членом його може бути кожен селянин, що сплатить 50 коп вступного внеску та 5 крб. паю. установа-ж сплачує 2 крб. 50 коп. вступного та 25 крб. паю. Гроші можна сплачувати протягом 4 місяців.

Товариство гадає будувати постійні кінематографи по найбільших районних центрах.

— —

Татарський союз одержав два пересувних кіно-апарати з двома однаковими фільмами до них. Фільм зветься «Всім на радість» і має за мету пропагандувати кооперацію. Монтаж її зроблено на замовлення Татсоюзу, а написи перекладено татарською мовою.

— —

Узбекський комітет допомоги в Самарканді почав складати разом з Головполітосвітою план роботи пересувних кіно, що їх буде розподілено таким чином: Самаркандська область, Кенимехський та Пенджикентський район, Сурхан-Дарьїнська область і Таджикстан матимуть по одному пересувному кіно-апарату.

— —

Завідувач одного Ташкентського кінотеатру протягом сьоми місяців цілком безплатно пускав у театр всіх бажаючих дідів, що мають більше як 50 років, жінок, дітей і мулл (мусульманських попів). Завдяки такому безплатному входу до театру, серед Ташкентського населення майже цілком зникло розуміння «кіногріху». І коли цей завідувач, припанивши даремні перепустки до кіно, почав стягати з відвідувачів мінімальну плату в 10 коп., то все-таки і діди, й жінки, й мулли продовжували до кіно ходити.

Кіно в Білорусі

Нещодавно відбувся в Мінську закритий перегляд виготовленої «Білдержкіно» нової картини, що зветься «В здоровому тілі—здоровий дух». Картину зроблено на замовлення Бобруйського округжому ЛКСМБ. Найближчими днями цей фільм демонструватиметься у Мінську.

За кордоном

Кіно через сто років

Статтю цю написав найславетніший з сучасних буржуазних кіно-режисерів — Давід Гриффітс. Містимо ми її зовсім не тому, що цей «велетень» буржуазного екрану дійсно відкрив якісь Америки майбутнього кінематографії. Ні, стаття ця по при де-яких цікавих спостереженнях технічних, характерна власне убозтвом своєї основної думки, дивовижною міщанською тупістю своїх прогнозів, обмеженим світоглядом її автора. І не треба читачам нашим забувати що Давід Гриффітс — цей король думок американської буржуазії, не є звичайний кіно-режисер, що вчить акторок або акторів зворушливо зітхати чи пікантно показувати литки. Давід Гриффітс — дійсно талановитий режисер, і кожна його нова картина — це черговий бойовий лозунг американських буржуа.

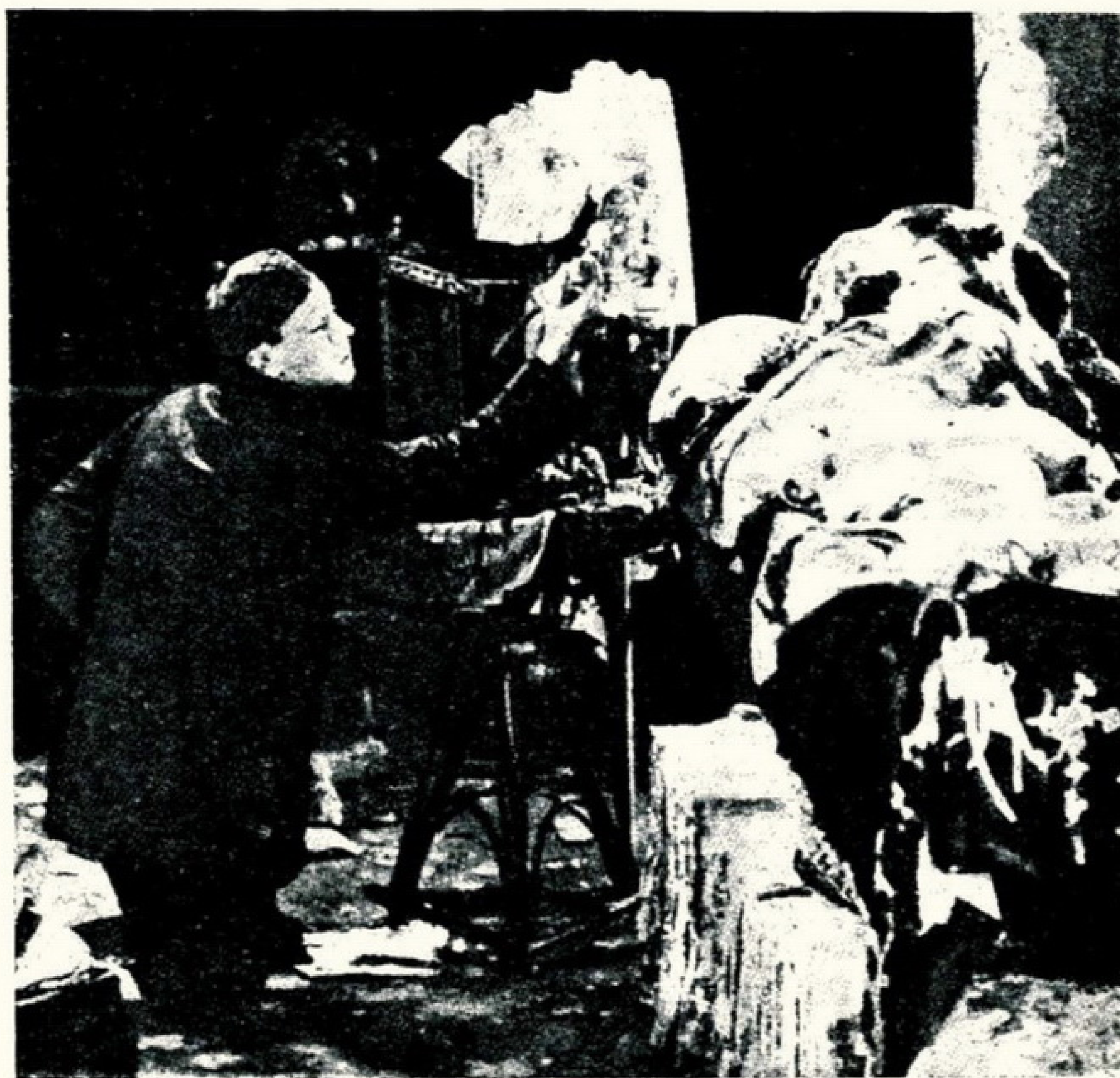
Чи не був фільм його «Нетерпимість» ілюстрацією «пацифістської» програму «миротворця» Вільсона? А картина «Народження нації» — чи не патріотичні вигуки крамарів з Бродвею, що бажали як найбільше м'яса американських робітників і селян продати європейським генералам, чи не оці патріотичні вигуки були акомпаніментом до фільму «Народження нації»? Отже, не дарма тисячі репортерських олівців так старанно занотовують кожне слово, яке з самовпевненим виглядом пророка віщує Гриффітс. Гриффітс знає собі ціну, а американські капіталісти знають ціну Гриффітса, і не можна сказати, щоб вони за цю ціну з Гриффітсом торгувалися. Режисер Гриффітс — їхній «геній», «геній» великоміщанства. Треба великий розумовий нежіть мати, щоб не почути, як тхнуть оці, нищенаведені рядки Гриффітсових пророкувань сопухом міщанства гіршого гатунку.

Не його мрії про технічні вдосконалення, не його зауваження про орудування кінематографічними засобами складають основу статті. Та й з цього видно, які недалекі й які обмежені його обрії. Але мрії про родинний «інтимний» фільм, що має заступити місце родинних альбомів з фотографіями всіх тіток і дядьок господарів (родинний альбом і грубезна біблія — це обов'язковий причандал кожного «порядного» американського будинку), ось такі мрії характерні для Гриффітса, цього найтиповішого мішанина Америки. Далі «родинних альбомів» його фантазія не сягає. Хай міркує він собі про форми таких майбутніх альбомів, і хай поспішає він хутчій міркування свої зреалізувати, бо не встигне. Бабуся-історія не багато ще часу лишає різним Гриффітсам. І ми можемо запевнити їх, що відносно сторічного терміну вони прикро помиляються.

* *
*

Я певний, що через сто років «інтимна драма» відограватиме в кіно значно більшу ролю аніж зараз, і що подібні фільми значно переважатимуть колись грандіозні історичні картини.

Треба гадати, що в ті часи вже вдасться винайти засоби для того, щоб не тільки розширити фільм, але й збільшити проекційну площу остільки, щоб можна було остаточно відкинути перші плани, збільшена-бо проекція дасть цілковиту змогу докладно бачити всі тонкости міміки. Ця докладність остається, звичайно, на завжди найважливішим елементом, бо лише обличча, очі можуть виявляти рухи душі. Наші перші плани, якими ми, розуміючи все це, звичайно користуємось, лише незграбний допоміжний спосіб, так би мовити, компроміс, народжений необхідністю. Правда, я сам винайшов ці перші плани, але противно иншим, завжди уникав зловживати ними.



Кадр з картини постановки Гриффітса „Зламана лілея"

В той час, як в наші часи на Бродвею є лише п'ять-шість великих театрів першого екрану, року 2000-го буде їх найменше сорок, таких саме добрих, а може ще кращих. По сел з 1000 мешканців їх буде шість, по маленьких містах з 20.000 мешканців їх буде сто. Року 2024-го режисери будуть вчитися по спеціяльних університетах та академіях. Це-ж саме треба гадати і про артистів і про всіх инших людей, що приймають хоч яку творчу участь у кіно-виробництві.

Що-дня мене питає хто-небудь, чи є у мене віра в те, що кольорова фотографія прокладе собі шлях в кіно. Я не маю в тому

ніяких сумнівів, але всі способи фарбування, що ми вживаємо їх зараз, цілком хибні. Ми виробляємо в наші часи кольорові фільми обробкою їх після друку, себто кольоруючи готовий фільм, чи вживаючи відповідних кольорових фільтрів під час проекції. Звичайно подібна картина не може бути гармонійна й правдиво-кольорова. Я не ховаюся, що я сам робив спроби виготовляти подібні картини, але я є останній, що серйозно ставиться до цих спроб. Поки що це все халтурна робота. Є лише один спосіб надати фільмові натуральне офарбовання. Воно стане можливим лише тоді, коли за допомогою певного хемічного складу емульсій, вже під час самого знимання можна буде одержувати кольоровий негатив. Є, звичайно, люди, що вважають це за утопію, але не вірив-же сто років тому назад ніхто, що людина в повітрі буде пересуватись скорше аніж по землі, або, що людський голос можна буде чути за тисячі кілометрів. Чому-ж таки не вірити у справжню" (а не потім офарбовану) кольорову фотографію? Я певний, що через сто років стане явним, що на фільму можна зафіксувати колір жіночого ока, морську блакить, чи веселку. Я так само певний, що в ті часи одкинуть абсурдну думку сполучити фільм з голосом. Фільм вже через свою внутрішню природу не може бути сполучений зі словом. Фільм конче повинен залишатися німим. Краще сказати, що фільму пасує лише одна акустично сприймована мова, мова значно виразніша від якого-б то не було слова— це мова музики. Не може бути сумніву, що через сто років найкращі композитори того часу будуть присвячувати свого генія та здібности вишукуванню способів музикальної ілюстрації фільму. Через сто років фільмовий композітор займатиме таке саме почесне місце, як і режисер. Значнішою од їх обох фігурою буде лише сам автор.



Чотири найбільших кіно-діяча Америки: Дуглас Фербенкс, Мері Пікфорд, Г р и ф ф і т с, Чарлі Чаплін

Ніде й ніколи ми не хочемо чути поруч з фільмом людський голос. Ніякий голос не може містити в собі стільки виразливости й краси, як музика.

Року 2024-го фільмові присвячуватимуться оркестри найрізноманітніших гатунків. Кожний кіно-театр повинен буде мати до своїх послуг різні оркестри, кожен з яких буде пристосований до того чи иншого характеру фільму. Цілком бо різні є музикальні мотиви великого масового фільму і фільму камерного. Які настрої може добре ілюструвати струнний квартет, які знову гитара чи мандоліна. Але й великі симфонічні оркестри наберуть колись більших розмірів, як наші, та опанують кращими засобами музикального впливу, аніж зараз може нам снитись. Надзвичайні можливості росту кіно-музики мало хто собі зараз правильно уявляє.

Мені смішно думати, яку незначну ролю відограє в нашому життю кіно, хоч і зробило воно за останні роки чималі успіхи. Через сто років всі аероплани й инші засоби повітряного сполучення між Нью-Йорком та Шікаго, чи там між Сан-Франциско та Йокогамою матимуть свої кіно-театри. Так само розважатимуть своїх пасажирів регулярними кіно-виставами й залізниці того часу, що їх потяги гнатимуть чи не втроє скорше аніж наші. Кожна родина збиратиметься колись глядіти власні свої великі й малі сімейні фільми, які замінять в свій час родинний альбом, що його цілком заступить приватній кіно-архів. Регуляр-



Кадр з картини постановки Гриффітса „Народження нації"

Розвиток і занепад австрійського кіно

Перед війною у Відні існувало кілька невеличких фільмових підприємств, що під час війни, по більшости, стали до послуг військової пропаганди. Лишень в період інфляції [1]) австрійська фільмова промисловість почала виявляти тенденції до зростання, і тоді утворилися два значних фільмових концерни, що почали працювати з досить солідним капіталом. До них приєдналося ще багато закордонних фірм, які, завдяки дешевій робочій силі в Австрії, почали знімати картини у Відні та по провінції. У деяких місцях Віденських околиць повстали знимочні ател'є і незабаром біля 4000 людей знайшли собі заробіток у цій молодій промисловости.

Проте, значних наслідків ця промисловість не виявила навіть в часи свого розквіту, що був протягом 1921—1923 року. Так само австрійська фільмова продукція не виховала ані одного великого артиста. Одним з найбільших досягнень австрійського кіно була зйомка біблейської легенди про Содом і Гомору. Це була якась сумішка класичної казки з сучасною попівською мораллю. Біблейську легенду і католицьку офіційну мораль тут так яскраво перемішано з сучасною кіно-халтурою, що вже майже неможливо відрізнити біблейського Содому від сучасної нічної «установи», і казкового янагола, що кличе до повороту грішних содомитів, від сучасного католицького попа. Як у біблії янгол, так тут піп є втіленням усяких чеснот, моралі і невинности. І як біблія призвела Содом до поганого кінця через небесний огонь, сірку й смолу, так і цей фільм не може скінчитися инакше, аніж знищенням содому дошок, лаштунків, разом з залями до танців і нічними притонами. Грішні діти землі одержали осторогу й заблудші вівці повертають до єдиної святої католицької церкви.

БОРОТЬБА ВЕЛЕТНІВ

но провадитимуть кіно-вистави й великі пароплавні лінії, і копії фільмів для цього приноситимуть на пароплав маленькі хуткі аероплани. Нема чого вже й казати про те, що шкільна наука буде переводитись колись мало не цілком за допомогою кіно, цього найкращого способу наочного навчання.

Не може бути сумніву, що через сто років ми забудемо вже про «миготіння». На полотні (що не буде вже напевне квадратовим, білим і взагалі полотном, а виглядатиме якось инакше), на цій проекційній площі майбутнього, люди й речі виглядатимуть зовсім натурально, як у живій дійсности. Пластичність картин, що її ми досі не досягли, здійсниться. В ландшафтах з'явиться глибина й простір. Гірські верховини не виглядатимуть вже накопиченими одна на одну.

Наші засоби освітлення будуть остільки досконалі, що від демонстрації фільму не болітимуть вже очі, навпаки, дивитися на фільм очам буде приємно. Зовсім по инакшому виглядатимуть і наші ательє. Артисти кіно не будуть більше грати перед світовими машинами, що засліплюють очі і палять артиста немилосердним жаром.

Всі ці технічні дитячі хвороби фільму буде давно забуто. Ми матимемо тоді вже «холодне світло», над винайденням якого експериментуємо вже зараз. Наші ательє будуть великі, як цілі міста. Проте. я ніяк не гадаю, що кіно-виробництво буде зосереджено по яких будь Голлівудах. Фільми виробляти име кожне місто.

Частенько мене питає публіка, чи не гадаю я, що популярність фільму колись упаде. Таке запитання так само смішне й недоладне, як запитання, чи не загубить популярности колись театр, музика, малярство. Ні, популярність фільму ніколи не зменшиться, навпаки, вона досягне розмірів, яких ми зараз не можемо навіть передбачати. Так само ростиме якість нашої роботи. Через сто років складанню фільмових сценаріїв віддаватимуть свої сили найкращі письменники того часу, сценарії ці дійсно буде складено й переведено картинно. Історики й инші вчені концентруватимуть всю свою робочу енергію й генія на кіно.

Кіно поки-що мала ще дитина, народжена нашим поколінням. Воно ростиме й розвинеться колись в такі форми, що нам, бідним, і снити не може. Ми повинні тому поводились з цією чудесною дитиною як найкраще. з любов'ю та уважністю, щоби, виросши, вона могла оглянутись на своє дитинство без жалю й незадоволення.

Д. Ф. Гриффітс («Colliers Weekly»)

[1]) Випуск паперових грошей.

Другий великий фільм австрійської фільмової промисловости так само має сюжет з біблейської теми. Він був названий, за одним англійським романом, «Місяць Ізраїлю». Технічно він був кращий за свого попередника «Содом і Гомора», але й він не вийшов за межі пересічности.

Це були головні здобутки австрійської фільмової промисловости за часів її розквіту. Але як що гадали цими біблейськими темами досягти великих поспіхів, то незабаром зазнали розчарування, бо в біблейських справах з побожними американцями не пожартуєш, і австрійський фільм «Місяць Ізраїлю» мусив скоритися свому конкурентові, американському фільмові, що зветься «Десять заповітів». Обидва фільми однаково халтурні й сенсаційно-сентиментальні, тоб-то з мистецького боку стоять на рівному ступеню, але американський фільм що до техніки вищий за австрійський.

Поруч з цими двома великими фільмами, австрійська промисловість створила ще низку великих і маленьких пересічних, досить малозначних фільмів, що не довго жили на світі.

Поруч австрійських фірм працювала ще сила німецьких, американських і инших кіно-підприємств, що час від часу використовували для фільмових зйомок австрійські околиці й, особливо, Відень. Разом з красою австрійських краєвидів, до Австрії вабила ще спритних гешефтмахерів невелика заробітня платня.

Таким чином зібралося потроху навкруги фільмової промисловости біля 5000 осіб, що мали собі тут заробіток. Більшість з цих 5000 працювала, розуміється, по ательє за статистів, але поряд з ними висунулося кілька артистів, що перейшли з театрів. Частина їх цілковито порвала з театром, а инші працювали і в театрі і в кіно. Так, наприклад, роман Арцибашева «Санін» було перероблено одночасно і для фільму і театру. Головну ролю цієї картини грала колишня угорська, а потім австрійська артистка Бережі. Взагалі, на сцені грають ті-ж самі особи, що й у фільмових зйомках. І тут ось що сталося: на сцені Санін зазнав досить значного провалу. Але-ж фільм, у Відню принаймні, зміг до певної міри вдержатися, хоча оброблення, режисура й артисти у фільмові були ті самі, що й на сцені. Неможна було не помітити, що фільм цей вийшов далеко вдалішим, аніж сценічна вистава.

Так само, як по багатьох країнах, в Австрії стало помітним явище, що кіно почало відтягати сили від сцени, і багато артистів почали сполучати у своїй діяльности фільм зі сценою.

Але раптом цю справу спіткала криза. Восени 1922 року в Австрії почалась, так звана санація [1]).

Ціни на всі продукти швидко досягли рівня цін світового ринку й, навіть, перевищили їх в багато разів. Само собою розуміється, що мусила потроху,— хоч і по тяжкій боротьбі—піднестися заробітня платня. Отже, дешевій робочій силі прийшов кінець, і тоді зникли основні фактори, що спричинилися до розквіту фільмової промисловости Австрії. Правда, що говорити за цей розвиток треба дуже й дуже обережно, бо, як уже видко з вищенаведених головних його досягнень, австрійське кіно ніколи не виходило з дитячого віку. Криза прийшла як раз тоді, коли ця промисловість стояла на поворотному пункті і коли вона повинна була, до певної міри, перемогти дитячі хороби й показати більш зрілі здобутки.

Розуміється, не тільки подорожчання пробутків та зріст заробітньої платні, що йшов за ним, були причинами, які привели австрійську фільмову промисловість до занепаду. До цього приєднався ще один фактор, що впав не менш тяжко на терези. На початку так званої санації, на біржі утворилася переходова кон'юнктура, що викликала в країні неймовірну, величезну жадобу до спекуляції. Хто мав хоч трохи грошей готівкою, той почав спекулювати на акціях та инших цінних паперах. Це, з свого боку, вплинуло на швидкий зріст процентів, що осягли височини, про яку раніш не мріяв найгірший лихвар. Лихва на два проценти що-тижня стала самозрозумілою річчю, і була ще не найгіршою з норм лихви. За такими обставинами кожне промислове підприємство не давало жодних прибутків. Навіщо вкладати гроші до підприємства, коли позичаючи гроші на проценти, можна було за короткий час збільшити капітал вдвічі й втричі? Цей лихварський процент завдав кожній промисловости незмірної шкоди.

Ще й тепер є в Австрії промислові підприємства, які не очуняли після ударів з тих «кон'юнктурних» часів. Проте старі, за давніших часів добре зв'язані з промисловістю, підприємства все-ж могли утриматися. Вони зменшили виробництво й обмежилися на тім, щоб скільки можна було працювати на власний капітал. Але инакше було з молодою кіно-промисловістю. Заробітня плата, що раптом підскочила, та лихварський процент призвів молоду австрійську фільмову промисловість до занепаду. Банки почали вибирати капітал, щоб випозичати їх за лихварський процент, а нового капіталу не було де дістати. Звичайно, ця промисловість мала великі можливості на майбутнє, вона-б, може, пережила критичні часи, бо кінець-кінцем оманна кон'юнктура на біржі тривала не більше року, а коли настав крах біржі, то норма проценту впала так-же хутко, як і підскочила.

Але зовсім убила австрійську фільмову промисловість американська конкуренція тому, що австрійський фільм, що до смаку й мистецького напрямку блукав слідом американського, до того йому бракувало ще й необхідних засобів, і він мусив уступити американському кіно. Чи втримався-б австрійський фільм, коли-б ішов новими шляхами й замісць біблейських та подібних йому «життьових» тем, обрав инші,—сказати тяжко. Мабуть і тоді він не втримався-би, бо не зміг-би продаватися по цінах, рівних американським. Але можливо також, що коли-б він кинувся до справжнього народнього мистецтва, стояв-би ближче до реального життя мас і брав-би свої сюжети з оточення, що австрійцеві та взагалі европейцю ближче за американське, то міг-би ще скромно існувати. Принаймні він загинув-би з честю. А так він зник безславно, і ніхто ані сльозини не проляв на його могилу. Одна частина фільмових підприємств загинула під час банкрутства, а инші фірми, як наприклад Саша-фільм, переїхали до Німеччини шукати там підтримки.

Так прийшов кінець австрійському кіно.

Відень *Лео Катц*

---

[1]) Оздоровлювання ринку.

КІФО

Всенімецька кіно-фото-виставка

Всенімецька кіно-фото-виставка, що 25 вересня відчинилася у Берліні, мала великий поспіх: протягом перших десяти день її відвідало більше як сто тисяч чоловіка.

Виставка яскраво показала не тільки сучасне становище кіно та фото-підприємств Німеччини, але велику увагу віддала їхньому минулому, а також і всій промисловости, що так або инакше обслуговує кіно. Як тільки закінчилася війна, а особливо, коли почався інфляційний період, німецька кіно-промисловість дуже зросла, і ось ця виставка мусила бути демонстрацією її міці та тих шляхів, що вона пройшла їх протягом свого трицятирічного існування. Тепер кіно вже не одна з найдрібніших галузів народнього господарства, як то було колись. Незвичайно швидкий розвиток кінематографії притягнув до себе увагу суспільства й теперішні володарі Німеччини чудово розуміють як господарче, так і агітаційне значіння кіно. У ландтагу не раз точилися дискусії про кіно-політику та ще й тепер різні буржуазні партії боряться за свій вплив на кіно-промисловість та цензуру. Не менш жорстоку боротьбу мусить провадити і вся німецька фільмова індустрія, щоб захопити собі зовнішній ринок, захистити себе від неймовірної експансії Сполучених Штатів, що дають тепер $95^0/_0$ світового фільмового виробництва. Не дає спокою німцям і французька кіно-промисловість, що весь час зростає та й зростає.

Коли входиш на виставку, то насамперед кидається у вічі павільйон Уфа. Цей величезний концерн, що дорівнюється до инших кіно-організацій Німеччини так



Кіно 1895 року на виставці

само, як його, для „Нібелунгів" збудований, дракон до звичайних ящірок, краще за все характеризує, як зростає тепер кінематографія. Двіста мільйонов марок основного капіталу, величезна прокатна сітка по всій Німеччині, тьмочисленні власні кіно-театри, що Уфа їх має навіть на борту океанських пароплавів, з'ясовують, чому Уфа є володарем, і не тільки коронованим, але і фактичним всієї кіно-промисловости Німеччини. І ось цей диктатор міцною рукою скеровує розвиток німецької кіно-індустрії на ті річища, що вони йому до вподоби. Власне, Уфа зробила й всю цю виставку.

Коли відкривалося виставка, то було продемонстровано, як найновійший винахід, розмовне кіно—„фонокіно". За допомогою фонокіно було записано промову Штраземана, яку й слухали відвідувачі виставки. Ті з'усилля винахідників, починаючи з Едісона, що тривають уже кілька років, нарешті мають поспіх: досягнуто цілковиту тотожність рухів на екрані зі звуками. Винахід цей належить „Три Ергон компані", а ліценз для Німеччини на нього купила Уфа (кажуть, ніби такий-же винахід купив для Данії Фебус. Важко встановити чи це два різних патенти, чи може одна з кінофірм робить собі рекламу за рахунок другої). Нема чого й казати, що цей цілком вже вдосконалений, винахід буде мати величезний вплив на дальнішу долю кінематографії.

І ось коли бачиш такі найновіші досягнення кіно-техніки, то неймовірно дивуєшся, порівнюючи їх з тим станом кінематографії, що був, наприклад, у році 1895. А виставка яскраво

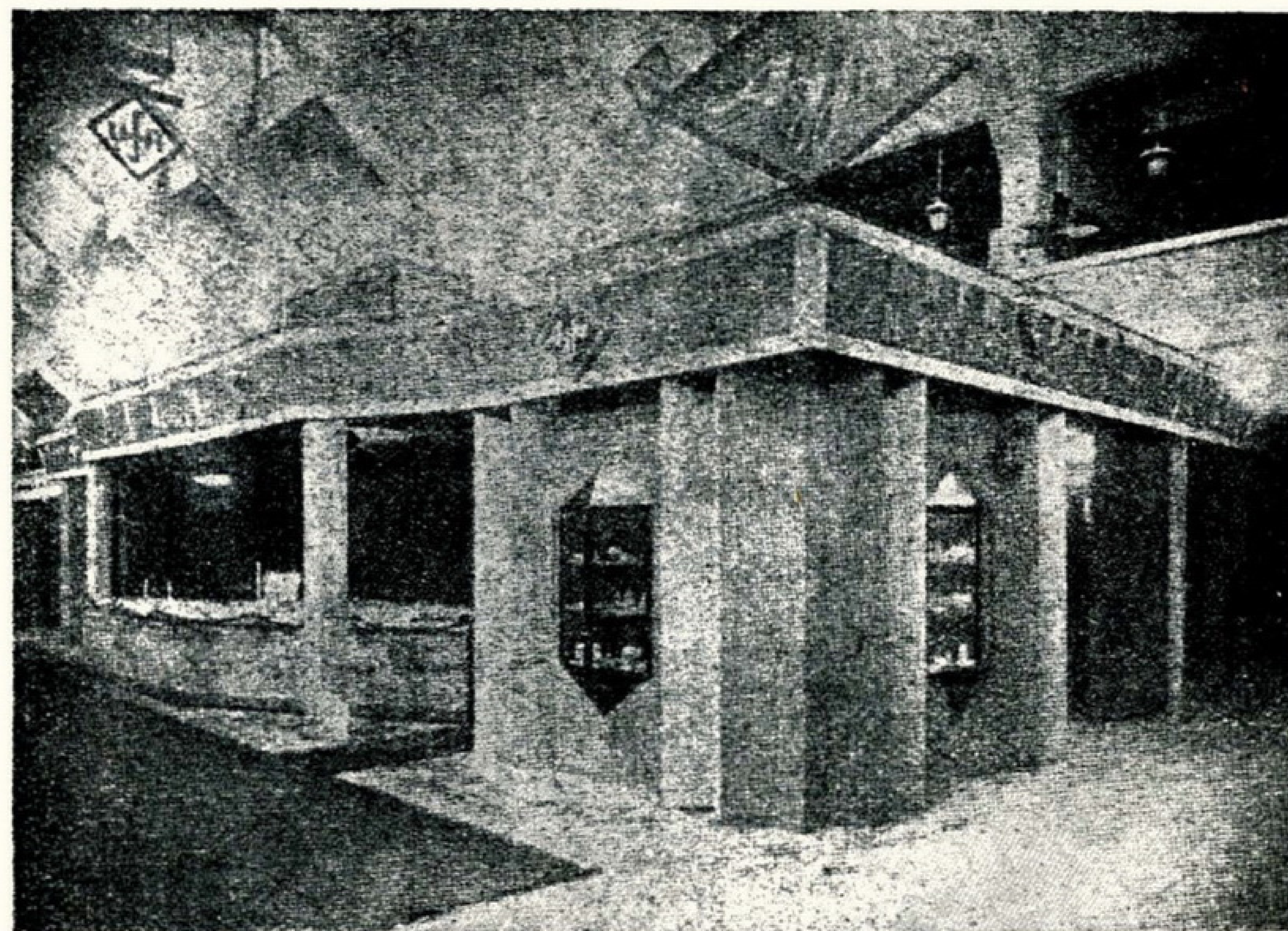


Загальний вигляд „КІФО"

показує різницю. Ось, наприклад, стоїть базарна ятка, убога й злиденна, де містився кінематограф у 1895 році. Тут демонструються й картини тих-таки часів, без написів, бо їх демонструвалося у супроводі цілих лекцій. Рипить старенький ручний орган, миготить лихтарик у допотопному Люм'єрівському проєкційному апараті, блимають на екрані незугарні, й сценічно, й технічно, картини. Ось такий був кінематограф трицять років тому. Хто скаже, що шлях пройдено дуже малий? Хто скаже, що кінематографія спинилася, не йде далі, не розвивається?

Виробництво плівка на виставці було представлено найбільшими німецькими фірмами: Агфою, Лігнозою та Гьорцем, що теж почав, як закінчилася війна, виробляти кіно-плівку. Фірми ці найбільші у Європі і мають єдиного конкурента,—Кодак у Америці, та й то Агфа почала захоплювати тепер і американський ринок.

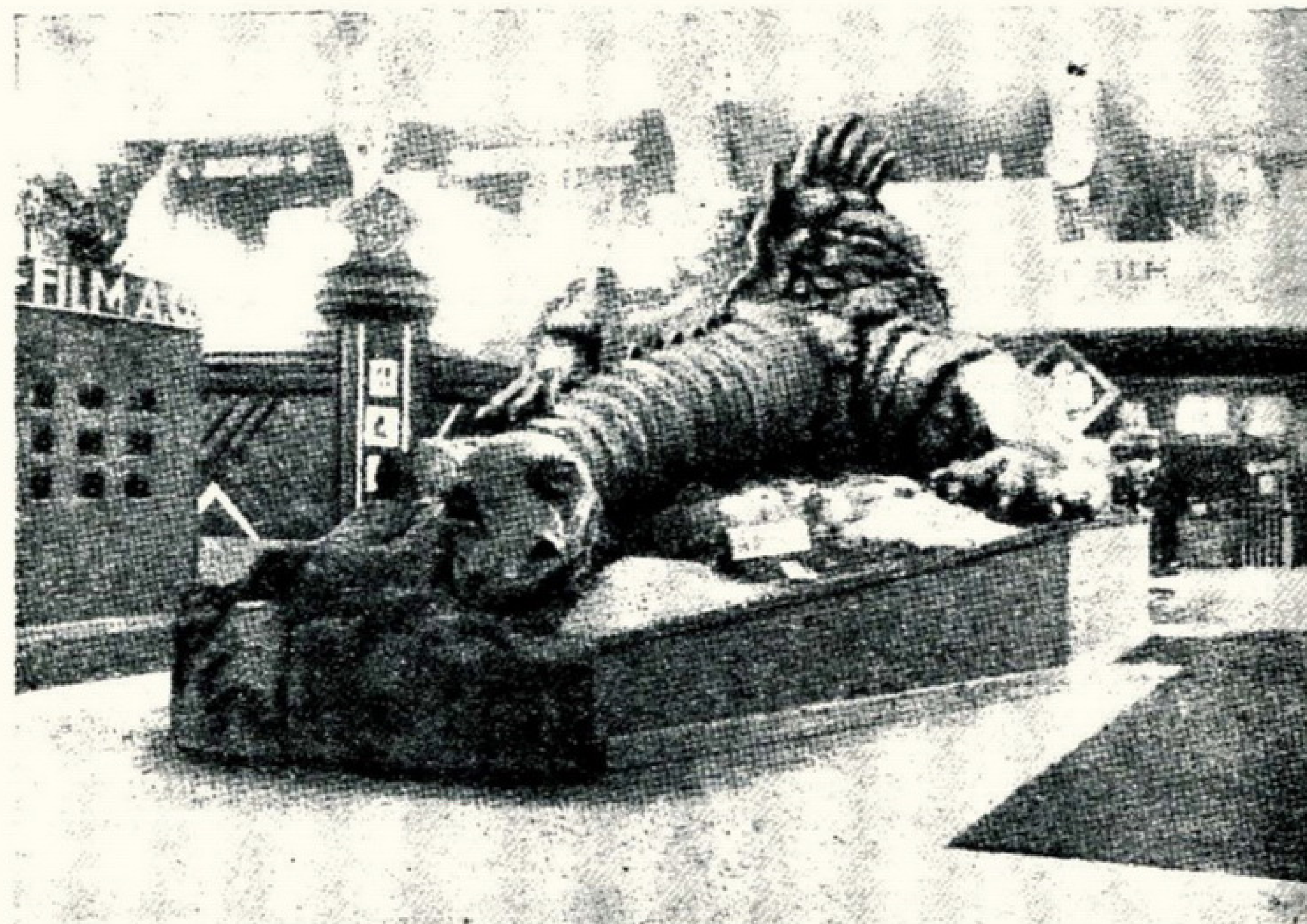
Лампи проекційних апаратів, прожектори та освітлювателі—їх на виставці безліч. Найцікавіша з них це нова лампа інженіра Штейнберга, що не потрібує автоматичного регулювання углів, а проте дає рівний та міцний світ впродовж $1^1/_2$ годин. Лампа от через таке спрощення дешевша за инші, портативніша і міцніша.



Павільйон Агфа на виставці

Неможливо описати всі експонати виставки, бо як-би почати перераховувати тільки назви фірм, як ото всякі Герц і Цейс, Круп-Ернеман і Дейліх, Юпитер-Лохт і т. д., то для цього треба було-б написати цілу книжку. Тепер властне про кіно.

Виставку розбито на кілька відділів: культур-фільм, виробничий фільм, декоративний та архитектурний бік кіно. Роботі режисера Уфа присвятила спеціяльний маленький павільйон. Виставлено сценарії Нібелунгів, що протягом $1^1/_2$ р. роботи став подібним до брудного ганчір'я, помітки режисера Фрица Ланг до малюнків, зачисок артистів та до сценарія. На маленькому прикладі зі сценою на мосту в „Нібелунгах" показано усю величезну роботу режисера: сцена ця на екрані триває півтори секунди, але ставили її протягом 7358 годин напруженої роботи архитектів, режисера, акторів та теслярів. Цієї плівки, що знимали її три тижні, використано до фільму лише два метри.



Славетний дракон з „Нібелунгів" на виставці

Проте, треба зазначити, що роботу режисера на виставці показано дуже бідно і випадково. Не багато також дають організовані на виставці показові прилюдні з'йомки.

Але кіно-декоративна справа показано цілою великою імпозантною виставкою, бо як раз вона є гордістю німецької кінематографії. Коли в Америці кіно походить з роману пригод, і тому звичайно користується для своїх картин з натурного чи побутово-реалістичного антуражу, то німецьке кіно бере свій початок з театру. Відомий режисер Рейнгард мав на нього особливо великий вплив. Найкращий кіно-декоратор Німеччини—Лені,—колишній театральний декоратор. Оце й з'ясовує, чому німці так кохаються у штучній, „художній" обстановці, у лаштунках, що дають дійсно театральні ефекти. Картина „Кабінет д-ра Калігари"—найкраща продукція цього стилю. На виставці показано чудові шкіци до цієї картини художника Рейнмана. У нас всі ці художники цілком невідомі, проте всі вони дуже цікаві й їхніми руками, не в меншій мірі, ані-ж зусиллями режисера та акторів зроблено найкращі картини Німеччини. Херт і Рьорих, що поставили „Останнього чоловіка", Хунке, що зробив „Нібелунгів" і робить тепер „Метрополіс", нову величезну картину, Ньольциг, що поставив „Хроніку Грахуса" та „Голем"—всі ці наймення будуть записані до історії кінематографії. Можна сперечатися за той театральний напрямок, що його взяла німецька кіно-декоративна справа, проте неможна не визнати, що шкіци всіх цих художників вже тепер доводять розуміння їми завдань кіно, бо художники вишукують для з'ображення цікаву й виразну форму, вдучно розподіляють світло та тіні, одним словом, вносять у цю галузь кіно свій досвід і свідомий підход. В Німеччині кіно-архитект та декоратор,—це головний помічник режисера, він дає режисеру змогу передбачати картину аж до найменших дрібниць. Такий декоратор дає часто біля 200—300 шкіців та біля 10-ти маленьких моделів найважливіших сцен.

Кіно-плакат також посідає належне йому місце на виставці. На жаль, ці різноманітні засоби реклами, що їх вживають фірми, на виставці показані дуже погано.

На одному з плакатів вмі щено дуже цікаву помітку цензури. На плакаті замальовано два чоловіки, що борються. Один з них тримає ніж у руці. І от цензура дозволяє друкувати плакат, як що звідти буде викинуто ножа.

Культур-фільм має на виставці також почесне місце (кількістю метрів його виробництво тільки в два раза менше за фільми для розваги).

Досить уваги віддано також виробничому фільмові, що його готують кілька дрібних фільм і що широко розвинутий в Німеччині для завдань пропаганди та реклами, а також для вивчення процесів роботи та инших технічних потреб.

Від безсюжетних, беззмістовних перших картин 95-х років до сучасних фільмів, від дерев'яної ятки до велетенських театрів на дві-три тисячи чоловіка, від перших дослідів Едісона до сучасної складної кіно-техніки,— ось який цей шлях. Виставка дає можливість зазирнути і в недалеке майбутнє. Ми бачимо перші кроки розмовного кіно, кольорової фотографії то-що.

КІФО було урочисто закрито четвертого жовтня.

Берлін — *А. Басехес*

Американська кіно-газета

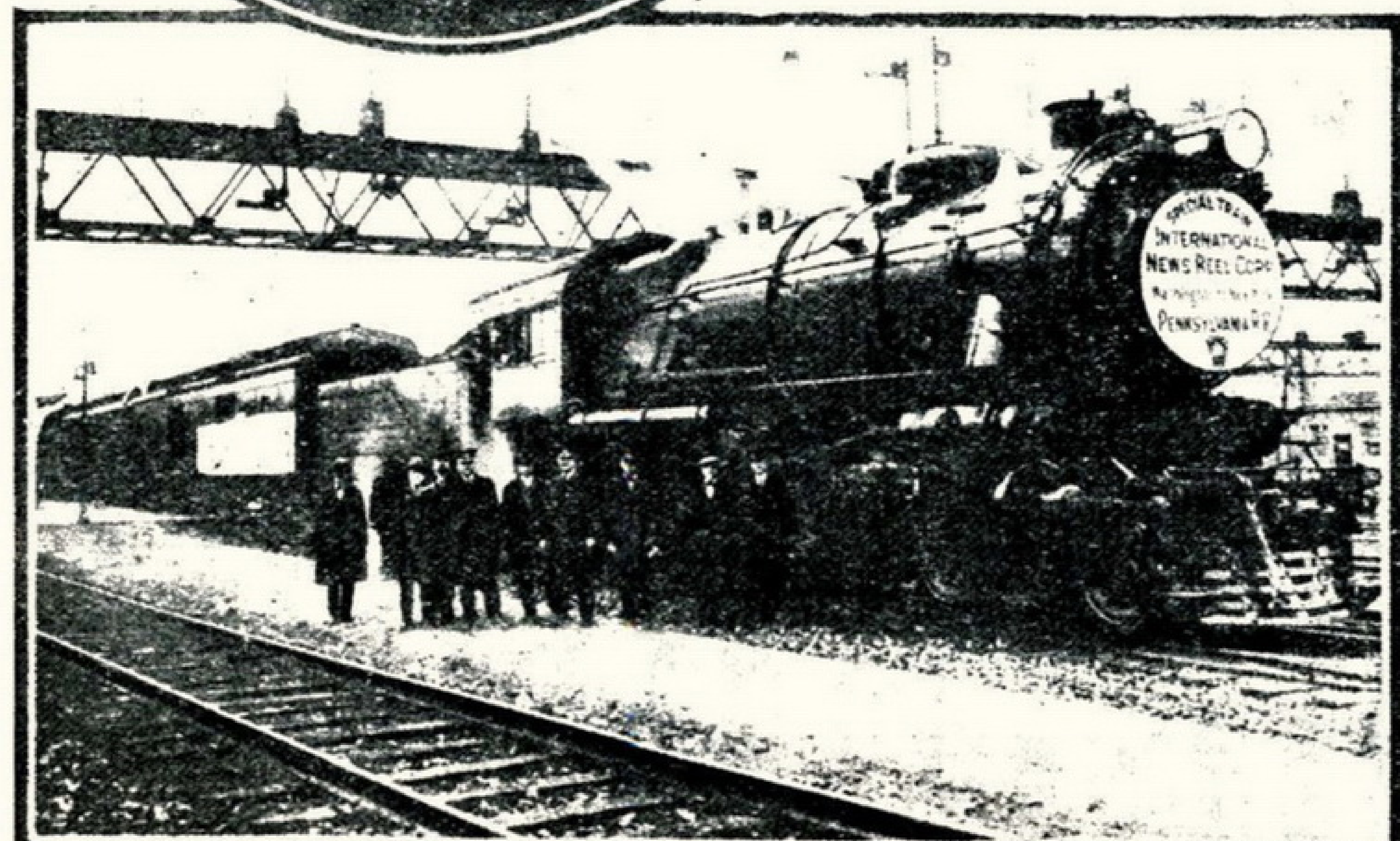


Немає жодного сумніву, що газети-фільми в Америці мають величезний вплив на суспільство. Отакі газети є чудовим знаряддям, щоб одповідно «обробляти» голови американської юрби. Це кіно-підприємці добре знають і старанно використовують, не жалкуючи ані сил, ані грошей.

Аж чотири фірми існують в Америці, що мають за мету готувати кіно-газети, кіно-хровіку,—це американська філія Пате, «International», «Fox» та «Kinograms». Ці фірми, зовсім подібно до звичайних, друкованих газет, регулярно видають кіно-газети раз, або й два рази на тиждень, що демонструються по найдальших кутках країни.

Кожне видавництво намагається випередити суперника. І от вони досягають, наприклад, таких рекордів хуткости: картину, де було зафільмовано обрання Куліджа на президента Америки, демонструвалося по кіно-театрах тим-же вечором.

Кіно-фірма «International» упорядила спеціяльний потяг з лабораторіями й всіма потрібними приладдями для фотографування. Потяг виїхав на місце виборів до Вашингтону, знимки було приставлено на нього через кілька хвилин, а коли потяг повертався до Н'ю-Йорку, то під час цього було вже проявлено негативи й віддруковано кілька позитивів фільму, так що ввечорі його вже можна було демонструвати.



Вгорі: оператор фотографує вибух вулкану Етни; унизу: потяг кіно-фірми „Інтернаціонал"



Оператори чекають на вихід Куліджа

Хроніка закордонного кіно

„Дах всесвіту"

Цими днями в Берліні демонструвалося новий фільм, що малює подорож англійської експедиції на «дах всесвіту», гору Еверест у Гималаях. Цю експедицію влаштувало Лондонське географічне товариство для наукових завдань, бо ще й досі людям не пощастило гаразд довідатися про всі таємниці „Вампиру Світу", як то звуть Еверест тибетці. Еверест має заввишки 8.400 метрів. Експедиція-ж досягла лише 8.200 метрів, себ-то не дійшла до шпилю 200 метрів.

Фільм оцей—дитина капітана Ноеля, ватажка експедиції. Не зважаючи на неймовірні труднощі, пощастило йому зробити картину на прочуд. Оператори мали вдосконалені апарати, що дали телескопні знимки такої якости, якої досі ніхто не міг осягнути. Навіть людина, що мало знається в кінематографії, бачучи цю картину, розуміє, які величезні труднощі тут переможено.

Експедиція зафільмувала всю свою подорож через гірські країни Індії до Тибетського узгір'я на височині 4500—5000 метрів. З найбруднішого в світі тибетського міста Фари Дзонг експедиція починає спроби видертися на Еверест.

Осягнувши височіни на 8000 метрів, експедиція спинилася, й на екрані, продивляючись картину, ясно видко, як після багатьох марних зусиль просунутися далі, лише два сміливці вирішують іти вперед. Ось вони поволі йдуть, лізуть по скелях все вище й вище, і нарешті зовсім зникають з очей, щоб ніколи вже більш не повернутися. Дві людини згинуло в безоднях і прирвах Евересту.

Таку героїчну подорож зафільмовано. Безумовно, це одна з найвеличніших і найкращих картин, оця картина герцю людини з природою.



Жінки з Тибету

„Живі душі" американського кіно

Часом аж лякається глядач, дивлючись на ті, дійсно ризиковані трюки, що їх проробляють на екрані різні «кіно-зорі» для розваги публіки. Правда, де-які глядачі, впевнені в своєму знанні кінематографії, бачучи отаке, лише глузливо, посміхаються: нас, мовляв, не обдуриш! Шахрайство те все, а не трюки!...

Проте, глядачі ці, часом, дуже й дуже помиляються. Хіба мало кіно-акторів наклали життям, повзаючи по скелях, стрибаючи з будинків, ходючи по линвах, щоб дати через це «шановній публіці» хвилину острої і пікантної розваги?

Але не кожен закордонний кіно-актор так тобі й полізе на скелі. Він, що має, скажемо, 4.000 доларів на тиждень заробітку, не погоджується ризикувати своїм, дійсно «коштовним» життям. Різні трюки проробляє за нього його «двійник»: людина, дуже до такої «кіно-зорі» подібна, однакового зросту, однакового складу тіла то-що. Має собі «двійника» й славетна Мері Пікфорд. На малюнкові, що його тут наведено, зфотографовано Мері та тую дівчину, що заміняє її під час пророблення небезпечних для життя сцен.



За мізерну суму грошей купила Мері собі «живу душу», що ризикує життям для більшої слави «хазяйчиної».

——

Американські кіно-підприємства вирішили надалі не давати жадних з'ясовань, як робиться їхні кіно-трюки, а також не дозволяти фотографувати процес пророблення кіно-трюків. Причина цього—зайвий скептицизм глядачів до всякого трюка. У всіх, навіть найсумлінніших і найризикованіших трюках, глядач убачає «шахрайство» кіно-об'єктива. До американських кіно-ательє не дозволено входити людям, що не мають відношення до постановки.

——

Не зважаючи на те, що кількість англійських кіно-підприємств збільшилася до 20 (замісць 9, що були до війни), Англія все-ж не може задовольнити власною продукцією потреби країни. Власні картини становлять лише 10% всієї кількости фільмів, а останні 90%—це, майже виключно, американські картини.

——

Німецькі кіно-товариства почали посилати дуже багато експедицій до різних країн. Щойно повернулася експедиція з острова Суматри, де знималося картину «Країна 1000 радощів», що малює життя тубільців цього острова. Будемо надіятися, що цю картину не буде дуже запаскуджено міщанською ідеологією німецьких кіно-діячів, і що вона буде цікавою й для нашого екрану.

——

Керівник одного великого американського кіно-товариства схотів поставити картину за «Різдвяними казками» Дікенса, але в нього не було дозволу автора. Не довго думачи, він телеграфує «містеру Дікенсу, Лондон», прохаючи його дати цей дозвіл. Лондонська почта, прочитавши зміст телеграми, зрозуміла, кого мав на увазі американець і відповіла: «особливого дозволу з того світу від Дікенса для фільмування його казок не треба».

——

Дуже погане становище іспанської кінематографії. Вона тільки що народилася, і, за діагнозом знавців, відразу захворіла на анемію й на рахит. Немає в неї ані добрих операторів, ані режисерів, а ні технічного устаткования. Тому, що немає знайомих з технікою кіно сценаристів, іспанці роблять спроби інсценувати романи своїх авторів, зовсім їх не переробляючи, що, звичайно, спричиняє дуже сумні наслідки. Іспанія має доки що лише 3—4 більш менш гарних картини.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

ЙОГО ДОБА І ТВОРЧІСТЬ



ВЕЛИКИЙ
ХУДОЖНЬО-
ІСТОРИЧ-
НИЙ ФІЛЬМ
НА 2 СЕРІЇ
1925

ВИРОБНИЦ-
ТВО ВУФКУ.

Техніка кіно

До питання про організацію виробництва в СССР проекційної кіноапаратури

У девятому числі «Кино-журнала А. Р. К.» було вміщено статтю В. Г., що звалася «Наша фото-кіно промисловість, стан і можливости виробництва апаратури й сировини в СССР (за матеріялами комісії ВРНГ)». На жаль, нам не відомі ці матеріяли, а тому й не знаємо, чи використав автор лише те з матеріялів, що йому було треба, уникнувши того, що на його думку здавалося не важливим. Адже, чим, наприклад, пояснити те, що автор, обмірковуючи питання про організацію на заводі «Гоз» у Ленінграді виробництва кіно-апаратів вперше у 18 році (невдало), вдруге у 24 році, ані слова но сказав (навмисне чи незнаючи) про те, що ВУФКУ на Україні ще в 23—24 операційному році організувало у своїй Одеській та Харківській кустарній майстерні виробництво проекційних кіно-комплектів. До початку операційного 25-26 р. було виготувано 169 кіно-комплектів, частина яких вже працює по професійних і селянських кіно-уставах. Ці майстерні виробляють апарат точного зразку «Пате № 2 змінений». Як кажуть авторитетні в цій справі особи, ці кіно-комплекти лише в де-якій мірі (мабуть, лише з боку краси обробки її) різняться від оригіналу. Собівартість цих комплектів не дорожча за 550 карб. На біжучий операційний рік ВУФКУ, не маючи досить коштів, не мало змоги поширити свої кустарні майстерні, але, не зважаючи на це, все таки вже почало реалізувати завдання на 320 комплектів, значно дешевших за апарати першого виробництва.

Автор вищезазначеної статті міг і не знати всіх оцих подробиць, але вже самий факт організації в невеликих кустарних майстернях виробу апаратів по такій невеликій ціні, остільки важливий, що комісія, яка вважає, ніби вона вивчила це питання у всесоюзному масштабі (ця комісія не ВРНГ РСФРР, а ВРНГ СРСР), і автор, що користувався матеріялами комісії, не могли, вивчаючи питання, не зважати на цей факт, не одзначити його. Дивуємся лише з тієї легковажности, з якою вивчалося це питання. й тими неправильними висновками, що були зроблені.

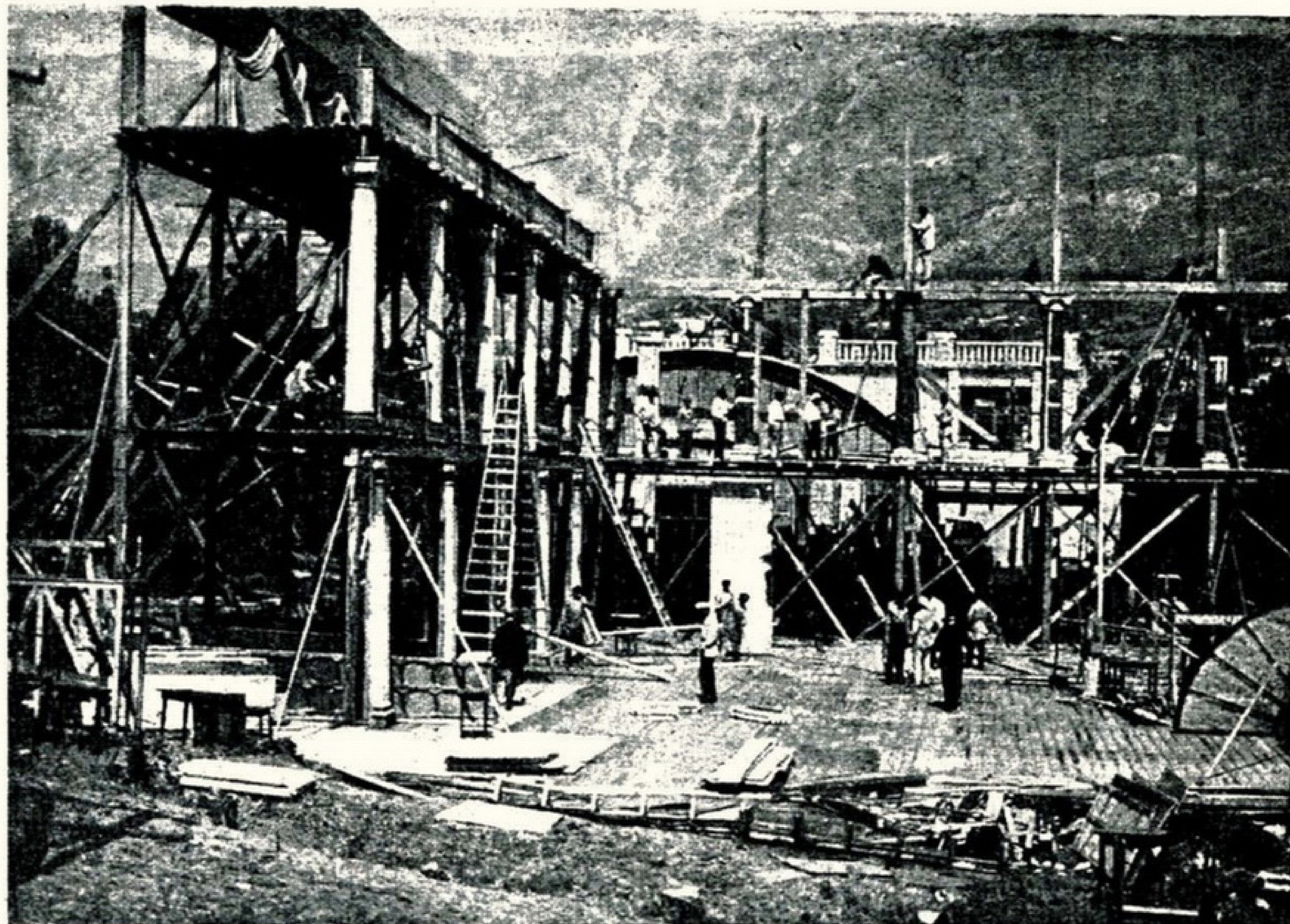
Обмірковуючи справу далі, автор висловлюється так: «коли встановити пересічну ціну апарата (мабуть не одного апарата, а кіно-комплекта. Я. М.), з оптикою в 1200 кр., тоді... і т. д.» Звідки така ціна, які дані й калькуляцію мала комісія чи автор, коли визначав таку ціну? Ми цілком свідомо стверджуємо, що як уміючи робити, та ще й працювати на кращих заводах, то комплект коштуватиме не дорожче за 450—500 к., у всякому разі не дорожче за ті апарати, що їх



„Фабрика нтові пригоди"—В турецькій тюрмі

ВУФКУ виробляє в кустарних майстернях. Отже, знову дивуєшся з легковажности, з якою вивчалося питання.

Ми не говоритимемо в своїй статті, що не є ані полемічною, ані дискусійною, що має завданням лише констатувати легковажність у підході до вивчення досить важливого питання, про ті місця в статті, де наведено статистичні данні що до кількости у цілому Союзі стаціонарних кіно-установ. Наведено цифру 5000. Невже так? Нам здається, що шановні товариші, наводячи таку «статистику», мали дуже мало до цього підстав. Ми гадаємо, що ця цифра не відповідає дійсності.



„Боротьба велетнів" Будують декорації біржі

Далі. Автор статті каже, що за кордоном апаратів типу «Пате № 2 зміцнен». вже не роблять тому, що вони за-старі й недосконалі. Як каже автор, на закордонному ринкові з'явилися більш удосконалені американські й німецькі апарати. Висновок з цього: не можна брати за зразок цю модель, але треба дістати иншу. Ми тому говоримо про це, що, як і в старі часи, так само і зараз у цілому Союзі працюють на всі 100% на апаратах моделі «Пате № 2 зміцн.» Що-ж до закордону, то, гадаємо, тут автор має деяку рацію, але ось лише яку. Як що німецький власник театрів, або кіномеханік воліє апаратів німецької марки, то тут відограють ролю не переваги якости, а політичні умови, бо німці прагнуть до того, щоби зовсім усунути французький крам з свого ринку. Найкраща німецька марка—Крупп-Ернеман. Лише її апарати можна рівняти з якости до моделі Пате № 2 зміцн., але вони теж далеко гірші за Пате; що-ж до инших марок, то тут і казати нічого, бо їх навіть і за кордоном не помітно.

Американські апарати? З них відомі лише апарати марки «Симплекс», що їх годі рівняти до апаратів «Пате № 2 зміцн.», а також і до апаратів «Крупп-Ернеман».

Якою-ж моделлю чи типом апарату закордоном замінено за-старий «Пате № 2 зміцнений»? Про це автор нічого не каже. Ми гадаємо, що це, в усякому разі, дійсності не відповідає, бо коли й є там спроби виявити новий зразок апарату, що був-би кращий за «Пате № 2 зміцнен.», то це лише поодинокі випадки, які поки що не дали реальних наслідків.

Ми вважаємо, що нашій кіно-промисловості, виробляючи кіно-комплект, треба взяти за зразок апарат найпростіший з конструкції і найтривкіший, а це, безумовно, є модель «Бр. Пате № 2».

У революційні часи, коли ми були блоковані й одрізані од заходу, коли довозу зза-кордону зовсім не було, нашому кіно-механікові довелося працювати й знайомитися зо всіма апаратами, які опинилися у Росії лише як зразки. Серед них були й німецькі, й французькі, й італійські, й американські, але все таки загальна думка наших механіків така, що серед усіх систем кіно-проекційної апаратури зараз немає кращої за модель «Пате № 2 зміцнен».

Щоби підтвердити нашу думку, ми посилаємося також і на те, що цілком авторитетна експедиція Всеукраїнського Фото-Кіно Управління, яка була за кордоном 3 місяці (Берлін і Париж) і ознайомилася там із цим питанням, придбала для потреб кінофікації села 600 проекційних комплектів типу «Бр. Пате № 2 зміцнен». Ця експедиція, після довгого обмірковування, визнала цей тип за найпридатніший спосеред усіх існуючих зараз закордоном моделів тому, що його найбільш просто збудовано, тому, що він найвитриваліший і найдешевший.

Отже, немає чого доки-що бити на ґвалт і репетувати про цілковиту непридатність і застарілість тієї проекційної кіно-апаратури, яку зараз маємо. Автор добре гвалтує, але, проте, не може вказати чогось иншого, що могло-б замінити «Пате № 2». На жаль, і закордоном кращого апарата ми не бачимо.

Чому-ж тоді здіймати такий, цілком безпідставний галас на сторінках досить солідного кінематографічного журналу, що ним є «Кино-журнал А.Р.К», запитуємо ми отого В. Г., що написав свою «ґрунтовну й вичерпуючу» статтю. Та й взагалі дивно, що редакція вміщує статті, такі серйозні на вигляд, але досить порожненькі на зміст.

Нічого конкретного в статті не дано. І нарешті, не можна-ж писати про виробництво в СРСР проекційної кіно-апаратури, забуваючи про виробництво України.

Я. Мазо



„Боротьба велетнів"—Сцена на біржі Ось як виглядають готові декорації.

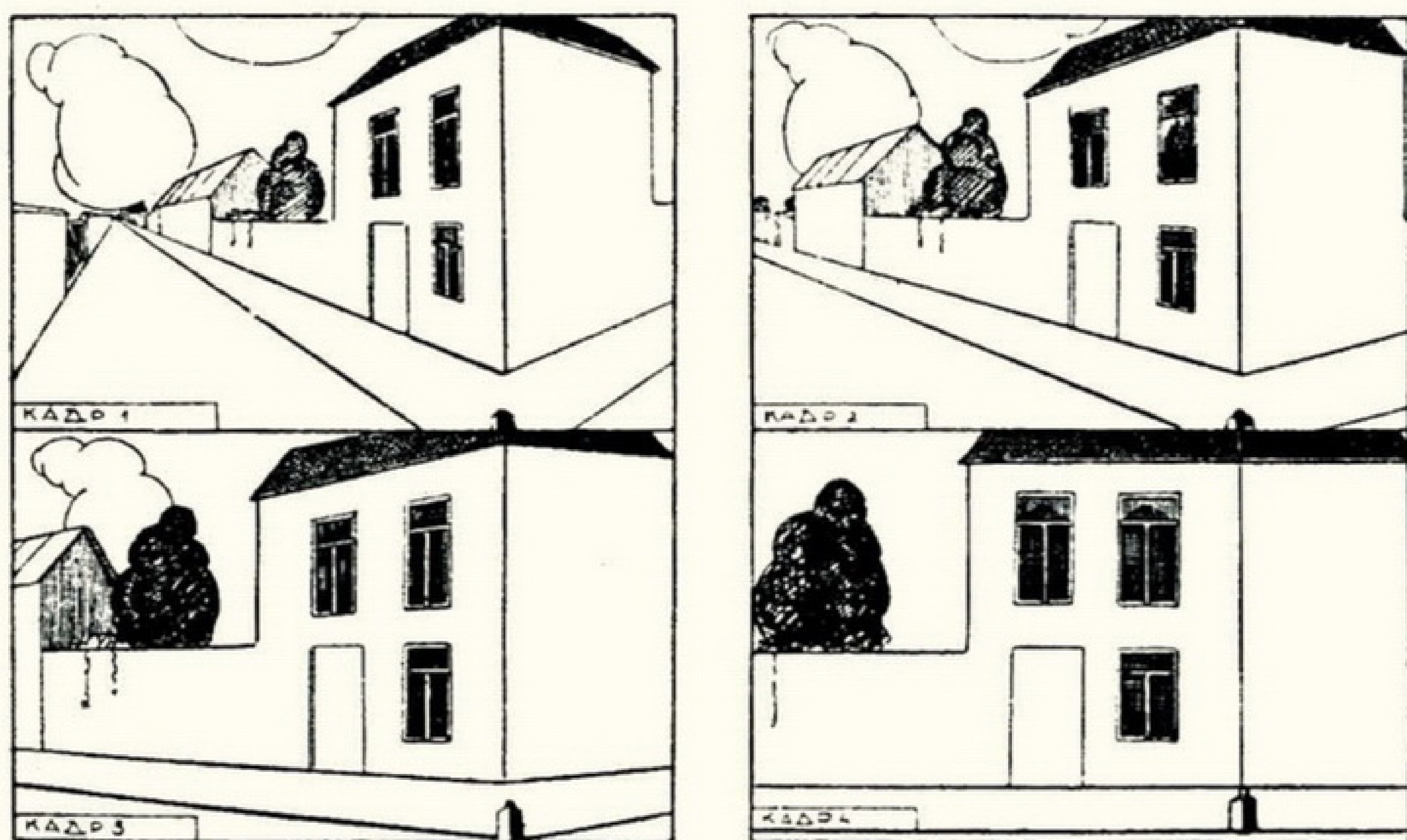
Робота над фільмом

(Продовження)

Фокусна відстань

В попередніх розділах ми уже говорили про фокусну відстань об'єктиву, але ось тут наводимо ще трохи даних про цю, чи не найважливішу галузь знимання.

Як що з того самого місця знимання знимати якийсь об'єкт, але вживаючи об'єктивів різних фокусних відстанів, то, як ми вже писали, результати знимання будуть не аби як різнити між собою. Ось наприклад, чотири кадри, зняті різнофокусними об'єктивами:



Кадр перший знято об'єктивом о 30 мм., кадр № 2 50 мм., № 3—105 мм., № 4—210 мм.

Треба звернути увагу на перспективні зміни в кадрах: як що зменшується фокус, то кут зору (глибина) збільшується, плескатість малюнка зменшується, задній план більш віддаляється від переднього.

Як що вживати різнофокусних об'єктивів, то тоді можна знимати й загальні плани й окремі деталі (першим планом) з того самого місця, не переставляючи знимального апарата.

Плівка

Відбиток від об'єктиву падає на світочутливу плівку, що фіксує цей відбиток.

Плівка,—це вузенька довга целулойдова стрічка, вкрита бромо-срібною желатиновою емульсією, яка має обіруч дірочки (перфорація) для того, щоби пересувати плівку під час знимання, друку й проєкції.

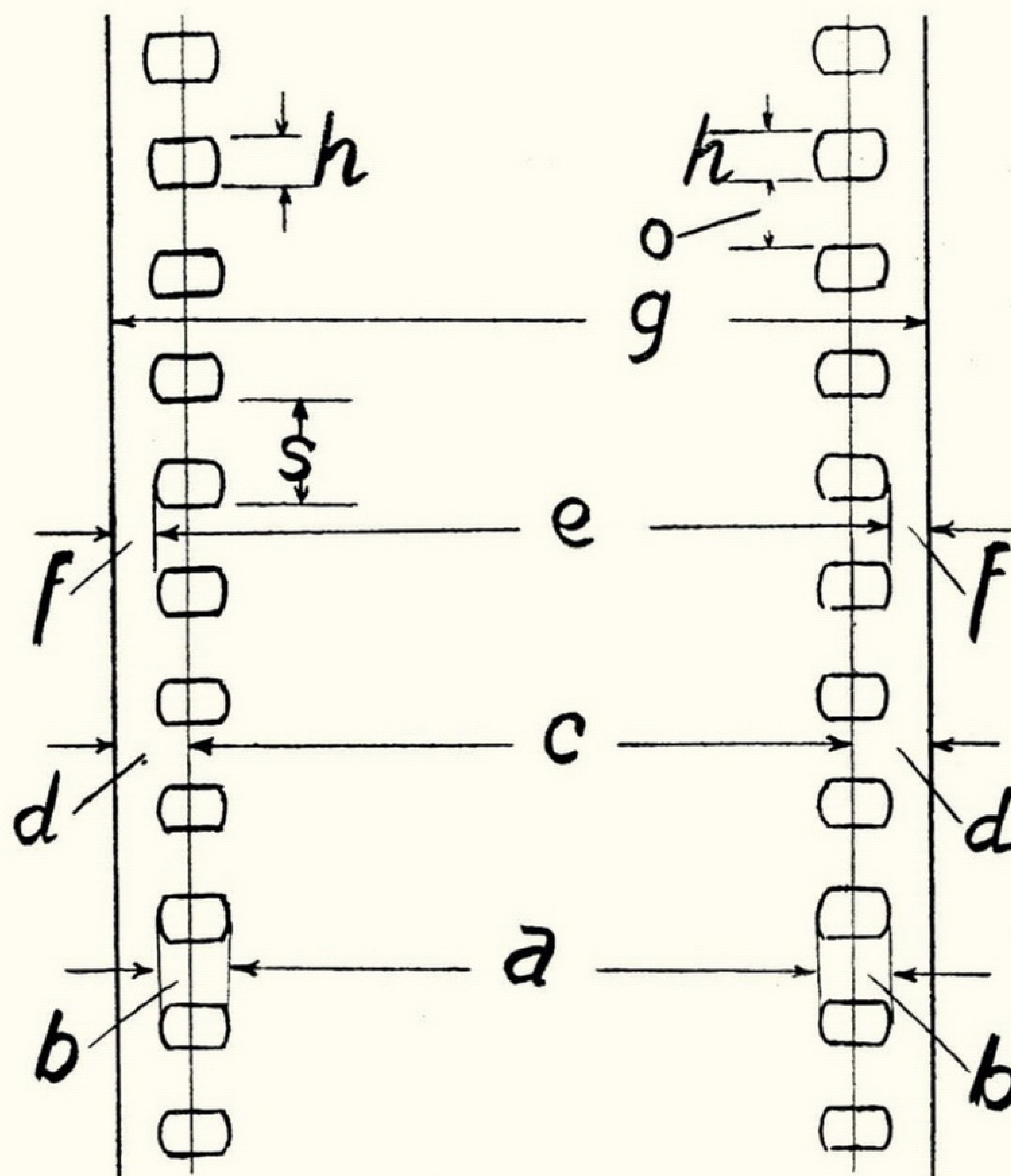
Розміри, за якими готують плівку, встановлено для всього світу одноматні, себ-то вироблено для кіноплівки міжнародній стандарт.

Ось, з нижчеподаної таблиці, видно норми виготування позитивної плівки, що їх вироблено американською асоціяцією кіно-робітників і що їх вживано тепер скрізь (див. малюнок № 1).

Літера «д» означує розмір всієї плівки, що становить 34,9250 міліметра, літера «а»—розмір плівки від одної перфорації до другої становить 25,3746 міліметра, літера «в»—розмір кожної перфорації завширшки—2,7940 мм., літера «h»—розмір кожної перфорації заввишки—1,8542 мм., літера «о»—відстань перфорації від одної до другої—2,8956 мм., літера «f»—відстань від кінця перфорації до кінця плівки — 1,9812 мм. Инші означення розмірів плівки менш важливі і тому ми їх тут не наводимо.

Світочутливий шар плівки зроблено зі спорошеного, розчиненого у желатині чутливого срібла, що може змінюватися на світу.

Плівки ці дуже чутливі до усяких процесів, отже виготовлюючи їх, а так само зберігаючи, знимаючи й виявляючи їх, треба додержувати найбільшої обережности.



Малюнок № 1

Плівка, що вихдеть з фабрики, вважається за свіжу (не вуалюється у виявителю в нормальних умовинах,—не вохко й не жарко) протягом 1—2 років, хоч инколи можна працювати на плівках більшої давности. Чутливість спорошеного бромистого срібла різна Плівки різних фабрик і марок також мають різну чутливість.

На плівку впливає світло, викликаючи хемичні зміни, що в дальшій обробці дають малюнок чорним і білим.

Колірова гама не фіксується плівкою, але окремі коліри відбиваються в певній градації, тоб-то більш, або менш ясно.

Сприймання коліра оком різниться від сприймання колірів плівкою, особливо це помітно що до жовтого й блакитного колірів: блакитний сприймається оком темніше за жовтий, плівка-ж сприймає блакитний як світліший, отже, коли треба мати безперечно правильну градацію передачи колірів—вживають ортохроматичної плівки.

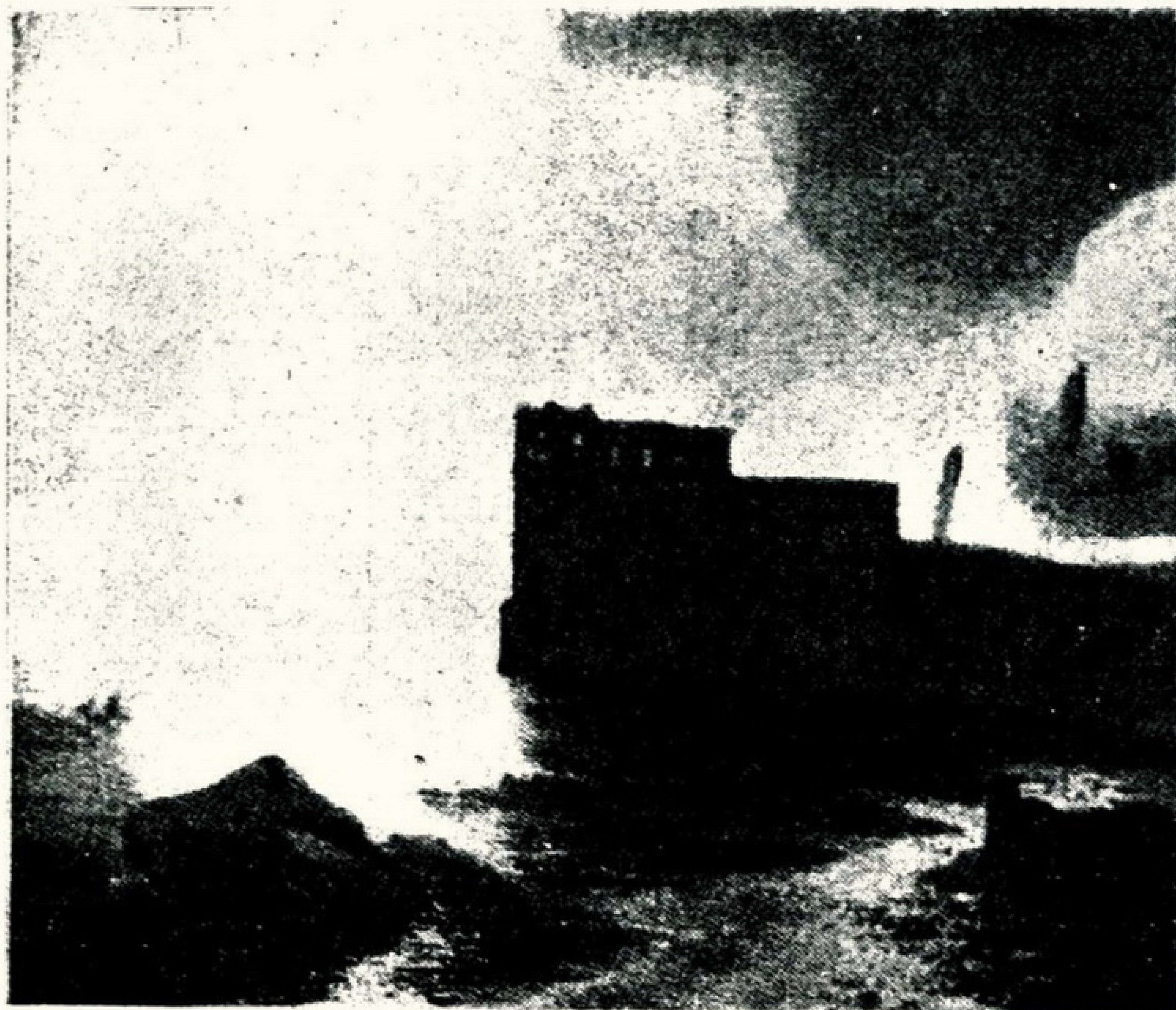
Ортохроматична плівка

Звичайна плівка чутливіша до синього, фіолетового, ультрафіолетового проміння; червоне-ж, зелене й жовте проміння не так впливає на плівку, а тому й малюнки бувають неправильно освітлені. Така неправильна передача особливо помітна, коли знимається колірові речі. Далечінь блакитного коліру зникає на плівці, роблючись зовсім світлою. Осіннє жовте листя, ясно-золоте волосся виходять чорними, блакитні

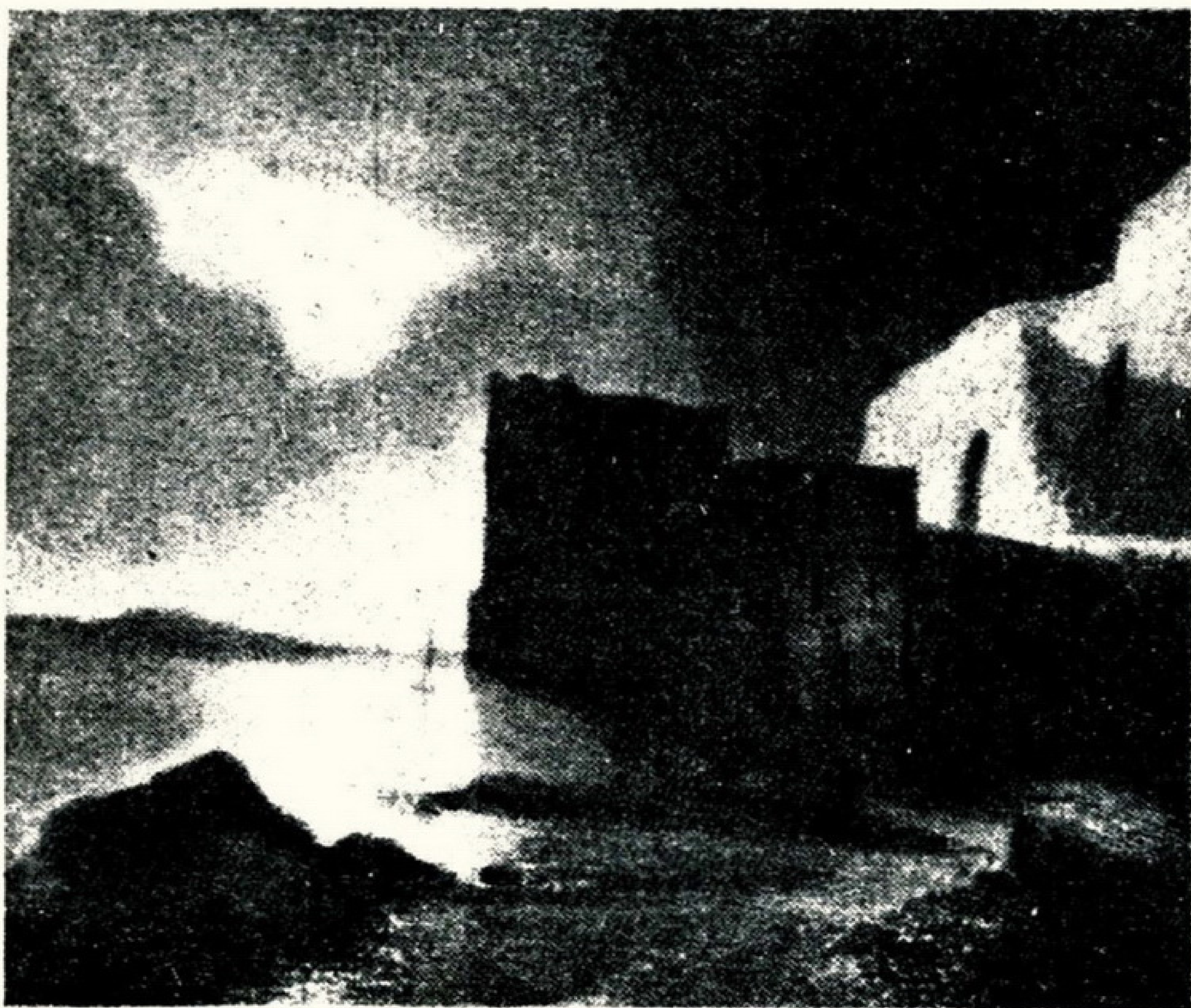
очі—надто світлими. Отже знимаючи такі речі, ліпше вживати ортохроматичної плівки, що чутлива до жовтого й зеленого проміння.

Знимки на ортохроматичній плівці передають співвідношення колірів значно краще, але все-ж таки на неї більш впливає синій колір.

Щоби передача колірів була зовсім правильна, треба, знимаючи, вживати жовтого світофільтру.



Пейзаж, знятий на звичайній плівці



Той самий пейзаж, знятий на ортохроматичній плівці

Світофільтри, уживані в кіно,—це дзеркальне шкельце в оправі й ошліфоване. Такі фільтри виробляють найкращі закордонні фабрики.

Знимаючи, цю платівку становлять перед об'єктивом відповідними засобами (нарізка, зажим).

Світофільтри різняться що до інтензивности офарблення; офарблення зменшує світосилу об'єктива в 2—5 разів. Дуже темні світофільтри треба вживати, знимаючи снігові гори, хмари.

Знимаючи світофільтром доводиться збільшувати діяфграму в кілька разів, при чому треба зважати на світочутливість плівки при данному світофільтрі.

Все-ж таки й ортохроматична плівка не чутлива до червоного коліру, а почасти й зеленого. Отже, коли передача цих колірів необхідна—треба вживати тоді панхроматичної плівки, що чутлива й до червоного проміння. От чому обробку (виявлення й фіксування) цієї плівки треба провадити в цілковитій пітьмі. Панхроматичної плівки вживається виключно в наукових роботах, отже ми на ній не спиняємося.

Транспортні механізми

Щоб об'єктив зафіксував на плівці відбиток, треба де-якого часу, а для цього, знимаючи, треба для кожного разу окремо спиняти плівку.

Рух на екрані,—це послідовне зміщення поодиноких малюнків завскоршки, приблизно, 20 знимків у секунду. Тому й проєкційний і знимальний апарати мусять завжди мати механізм, що уривчасто пересував-би фільм, затримуючись на кожному малюнкові окремо.

Тепер таких транспортних механізмів є кілька систем, при чім дві з них: «Мальтійський хрест» і «вилка» (Грайфель) найбільш розповсюджені. «Мальтійський хрест» уживають у проєкційних апаратах, «вилку»—в знимальних.

Пересовуючи плівку, механізм зубцями затримує плівку й подальшим рухом пересовує плівку що-разу саме на розмір одного малюнка.

Щоби пересунена плівка спинялася на місці, вона рухається, придавлена або спруговою рямкою або спруговими санчатами.

В останній час конструктори намагаються замінити в знимальних апаратах спругову рямку на «контрольний механізм», тоб-то зовсім усунути оце придавлення плівки спруговою рямкою, бо воно не забезпечує правильне пересування що-разу на той самий розмір. Такі контрольні механізми затримують плівку шпичками, що входять в перфораційні дірки плівки, що-разу після її пересування. Тепер є кілька таких механізмів, два з них, патентовані американською фірмою Гіль-Гоуен, вживається в знимальних апаратах «Стандарт» і «Хронікальний», і один французької фірми «Дебрі», вживається в знимальних апаратах «D. V.».

Обтюратор

Малюнок, що його робить об'єктив, можна зафіксувати на плівці в ту мить, коли плівка стоїть нерухомо, бо инакше відбиток буде розмазаний.

Щоби такого не було, плівку треба накрити (затулити від проміння, що йде од об'єктива) в момент її пересування й відкрити на де-який час, коли вона стоїть нерухомо. Приладдя, що закриває й відкриває плівку, зветься обтюратором; це металовий диск з секторіяльним вирізом, що обертається між об'єктивом і плівкою.

В момент, коли плівка стоїть—світло з об'єктива падає на плівку, бо саме тоді диск цей стоїть між плівкою й об'єктивом своїм вирізом, у дальшу-ж мить пересовання плівки диск, обертаючись, затуляє цей шлях своєю непрозорою металовою частиною. Розмір сектора в обтюраторі може мінятися й залежно від цього мінятиметься експозиція.

О. Калюжний

(Продовження буде далі)

Новини кіно-техніки

„Таємниці" кіно

Дуже мало, певно, людей, які, навіть, що-дня відвідують храм оцього «великого німого», знають про всі способи й заходи, винаходи й вигадки отих творців кіно-мистецтва, що їхні вироби по всіх містах, а то й селах світу, що-дня демонструються перед зацікавленими очима глядача.

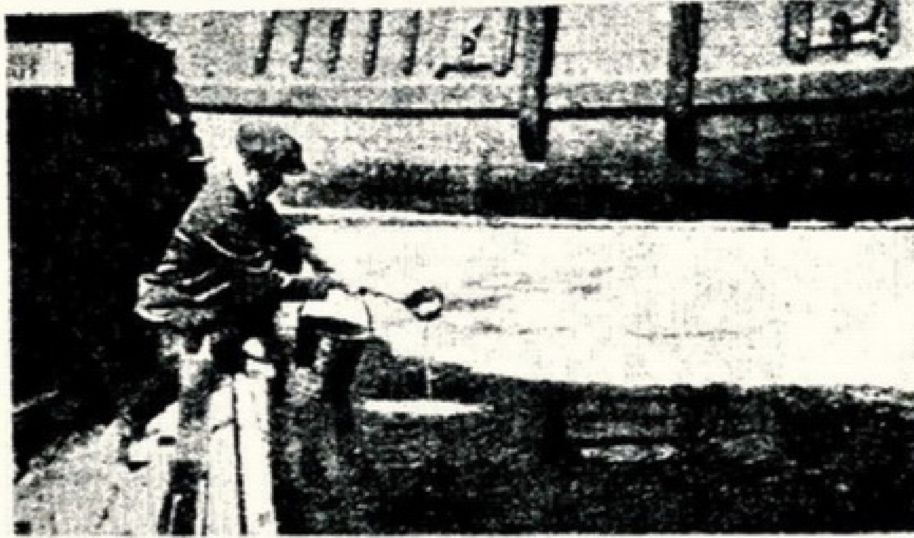
Більшість з відвідувачів кінотеатрів щиро вірить, що картину, яка відбувається під час грози, було знято дійсно таки під час справжнісенької грози, або-ж глядачі такі глибоко переживають драму героїв фільму серед глибоких наметів снігу в широкому безмежному степу. Не дуже приємно розчаровувати глядачів, але істина вимагає сказати, що це не так. Всі такі, подібні до вищезгаданих, явища природи «готуються» на кіно-фабриці за допомогою дотепних комбінацій різних технічних чи хемічних засобів.

Ось як (мал. 1) готується на кіно-фабриці зашерхла кригою вода. Розтоплений на вогні стеарин ллється на воду, там він цілком холоне, вкриваючи ніби й справжньою кригою водяну просторінь.

Сніжну хугу роблять також не менш прозаїчно. Звичайний робітник кіно-фабрики розпорошує в повітря звичайною-ж таки лопатою мішанину з земляноз магнезії та тирси з білого мармуру (мал. 2). Ефект ї того буває на прочуд. Але ось глядач бачить на екрані, що хуга вже вщухла, а степ, будівлі й дерева навкруг засипано грубим шаром снігу. Але не знає глядач, як напрацювався робітник якоїсь з кіно-фабрики, розкидуючи по деревах і по будівлях тирсу із земляної магнезії (мал. 3). Не багато було для цього коштів витрачено, не багато зусиль прикладено, а проте зимовий пейзаж у всій красі своїй розлягся перед очима захопленого глядача.

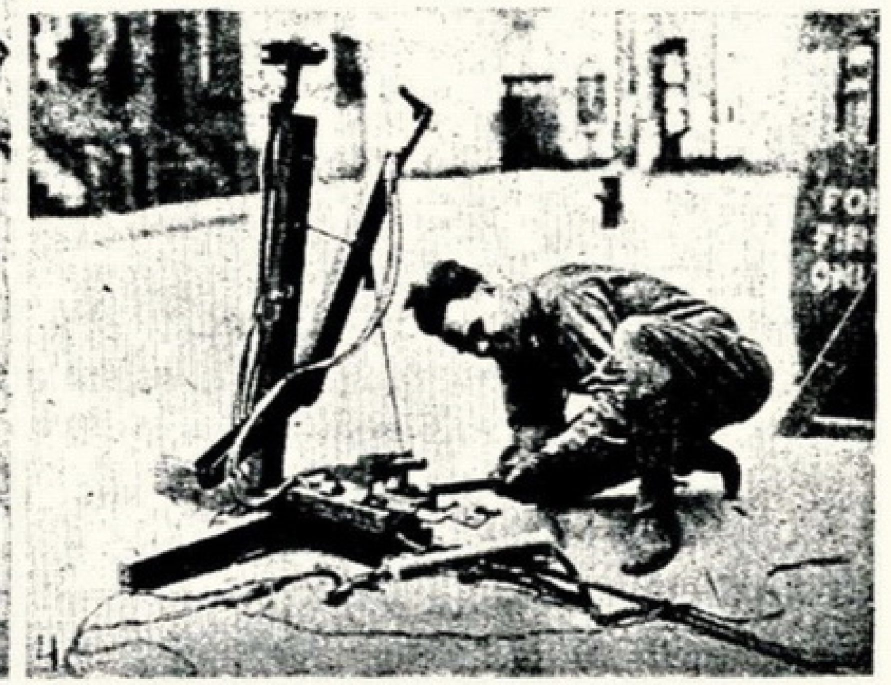
Що до блискавки, то робити її вже зовсім не важко. На малюнкові четвертому знято такого «Зевса», що щедро сипле з свого приладдя «найсправжнісенькі» блискавки. І хіба ходить глядачеві за те, що кіно-фабрика потім оплачує ці блискавки свої за рахунками міської електро-станції?

Ось трохи про нехитрі, але дуже дотепні, часом, «таємниці» кіно.







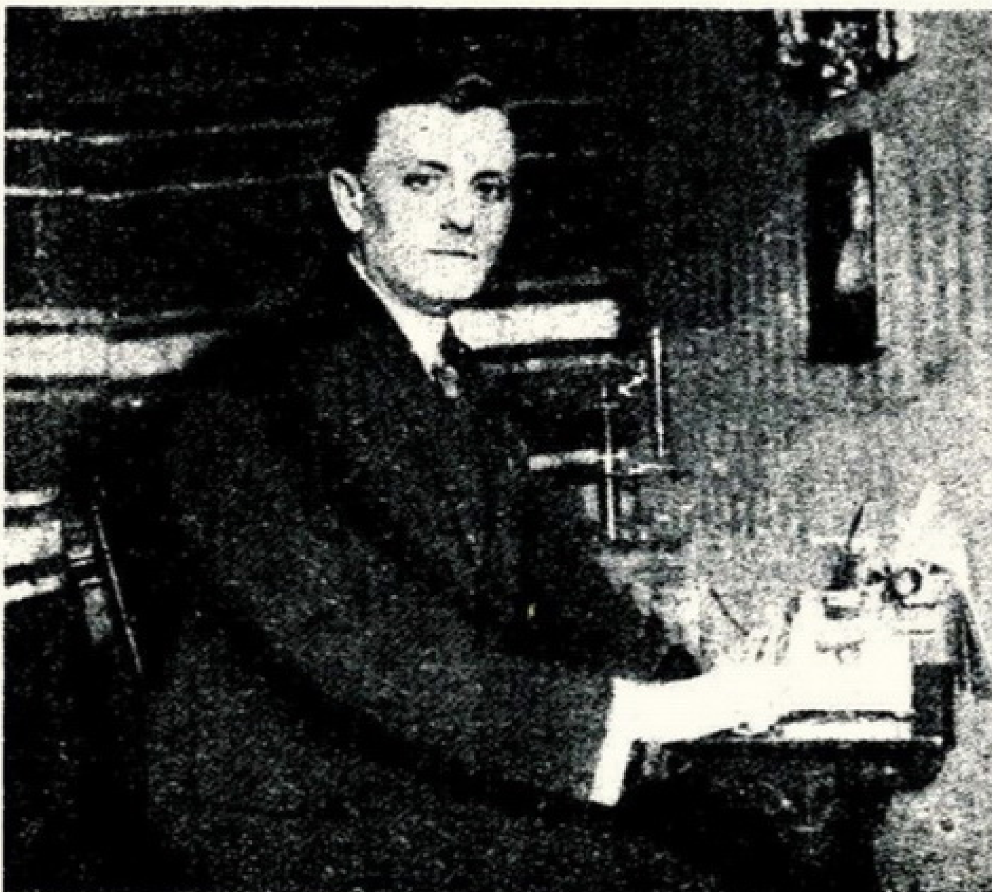


Знимання туману

Гутер, режисер фільму «Крадіжка серця», що його ставить одне німецьке кіно-підприємство, робить спроби знимати сцени, що відбуваються в тумані. Винайдено спосіб робити хемічним шляхом оцей самий «туман» і досягається цілковитої ілюзії. Гуртер сподівається що йому пощастить збагатити кінематографію ще одним засобом: зниманням туману.

Ще про кіно й радіо

В першому номері «Кіно» вже писалося про винахід угорського інженера Михалі. Цей інженір сконструював апарата, щоб передавати як рухомі (кіно), так і нерухомі малюнки через радіо.



Інженір Михалі

„В СРСР," професор фізики саратівського університету В. Попов також винайшов спосіб передавати рухомі малюнки через радіо.

Моментальна кольорова фотографія

Робити кольорові фотографії тепер важко тому, що для них потрібне дуже велике позування, бо інакше не буде чіткого відбитка. Окрім того, об'єктив апарата для кольорової фотографії мусить мати спеціяльний жовтий екран, а час, потрібний для позування, в 60 разів більший за той, що його потрібно для звичайної платівки.

Нещодавно проф. Руссо зробив доповідь у Паризькій Академії Наук про новий засіб, що дає змогу робити моментальну кольорову фотографію (в $^1/_{25}$ секунди).

Винахід проф. Руссо ось який: платівка, що сприймає проміні, складається з трьох фотографічних платівок, що їх накладається одну на другу й кладеться потім в апарат без всякого екрана. Коли проміні світла падають на цю складну платівку, то перша плівка сприймає блакитні й фіялкові проміні, друга—зелені, третя—жовті, червоні й оранжові.

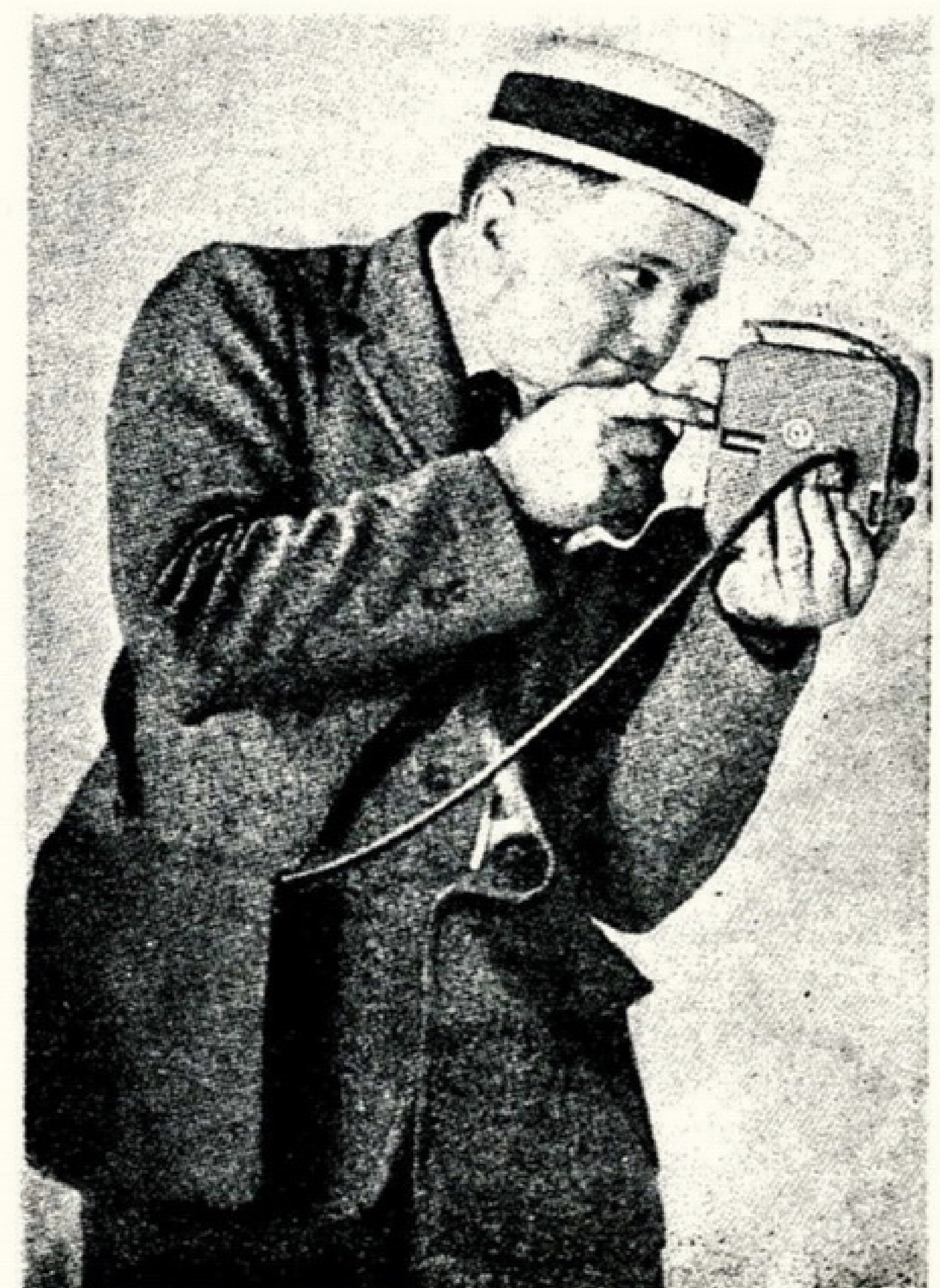
Таким чином, маємо три кліше, що їх правильно покладено один на одне. Треба лише зробити позітиви з цих трьох кліше, й накласти їх один на другого, щоб одержати кольоровий відбиток.

Кіно-музика через радіо

Коли в Америці вперше демонструвалося фільм «Нібелунги», кіно-фірма Уфа зробили в місті Бриоркліф дослід передавання музичного супроводу до фільму через радіо. Музику, що її склав спеціяльно для цього фільму композитор Гуго Розенфельд, виконувалося в Н'ю-Йоркському «Cetirn Theatre», Н'ю-Йоркська радіо-станція передавала її, а сприймав музику апарат, встаткований в кіно-театрі Бриоркліфу.

Знимочний апарат з мотором

До цього часу кінематографичні апарати встатковувалися на триногах і держало їхнє оператори мусили крутити рукою. Такі апарати дуже годилися знимати в студії, в кіно-ательє, на обмеженому полі, але для знимання рухомих сцен на натурі вони були за важкі. Цей же, недавно винайдений апарат пристосовано як раз для такого знимання. Він дуже портативний, може хутко мати який завгодно нахил і напрямок знимання. Електро-мотор, що міститься в сумці, яку оператор носить на ремені, сам розгортує та згортує плівку, так що руки оператора цілком вільні, і він може добре керувати апаратом.



Бібліографія

«Кино-передвижки для деревни». Изд-во «Долой неграмотность». Москва. 1925, стр. 16.

Оцій маленькій брошюрці не вистачає лише яскравої зовнішности видання, щоб до неї цілком можна було прикласти назву рекламного проспекту відділа інвентаризації ГПП РСФРР.

На двох сторінках книжки конспективно викладено принципи політичної освіти села за допомогою кінематографа. Кінематограф тут розглядається, як «книжка неписьменного». Наведено головні вигляди кіно: агітаційно-політичний, сільсько-господарський, кіно для розваги то-що.

Далеко більше сторінок книжки цієї присвячено організаційним формам сільського кіно. Тут вміщено докладні вказівки для низового споживача: як набути проектор для пересувного кіно, які умови прокату фільмів. Далі з'ясовано структуру апарата «ГОЗ». До брошюри прикладено типову угоду на купівлю проектора й калькуляцію річей, потрібних для влаштування пересувного кіно.

Для кінематографистів та кіно-робітників, що працюють для кінофікації українського села, брошюра «Кино-передвижки для села» не має практично-керовничого значіння. Система пересувних кіно, що її вжито в РСФРР, не виправдала себе на Україні. Стаціонарна-ж система, що її здійснює ВУФКУ, будується на цілком відмінних од цієї організаційних та комерційних підвалинах.

Н. Лов.

Евдокимов Б. А. Экспозиция и проявление. Необходимое практическое руководство для любителей и профессионалов. С таблицей экспозиции и полным систематическим описанием лучших методов проявления. «Госкино». Москва. 1925 г., стр. 85.

Російська фотографічна література найменше багата була на спеціяльні монографії та порадники з окремих галузів фотографії. Отже, з'явлення на російському книжковому ринкові, що з нього, за браком української фото-літератури, користуються і українські фото-аматори, брошюрки, присвяченої спеціяльно питанням експозиції та виявлення, треба вітати.

Росподіляється книжка ця на дві нерівні частини — першу, що розглядає способи визначення експозиції, і другу,—що викладає теорію й практику процеса виявлення.

Автор роспочинає з короткого пояснення терміну «експозиція» і переходить далі до опису способів та приладів визначення її.

Описуючи прилади до визначення експозиції, автор зупиняється на фото-метражі Ваткінса (головним чином) та Віна, що обидва належать до типу хемічних фотометрів, обходить, на жаль, цілковитим мовчанням фото-метри оптичні (прилади Гейде та инші), хемо-оптичні, як фотометр д-ра Шліхтерса та найновіший фотометр «Юсотифот» д-ра Маєра, й механічні, як наш радянський «Мітгол», французький «Позограф» то що.

Покінчивши з описанням фотометрів Ваткінса та Віна, автор переходить до опису основних визначників протягу експозиції і тут удається в значну помилку чи недогляд, посилаючись на такі визначники, як світосила об'єктива, чутливість платівок та характер об'єктива знимку, й проминаючи такий значний фактор, як віддалення цього об'єкту від об'єктиву.

Далі автор наводить і таблиці до визначення самої експозиції. Таблиці ці передруковані з рекламового видання «Руководство к пользованию фотографическими произведениями фабрики И. Гауффа и К-о. Акц. Общ. «Фейербах, Вюртемберг». СПБ. 1910», але ж автор чомусь замовчує це. Але вага справи не в тім, що автор не подає джерела, а в тому, що передруковуючи таблиці, він поставився до цього неуважно: таблиці, видруковані в «Руководстве» Гауффа, складені за старим стилем, і Б. Евдокимову треба було-б відповідно змінити їх, передруковуючи таблиці в 1925 році.

Це основний недогляд Б. Евдокимова. Що-ж до дрібніших, то треба зазначити відсутність коефіцієнтів для об'єктивів зі світлосилою вищою од F : 3,2 (адже тепер маємо найновіші оптичні конструкції анастигматів зі світлосилою F : 2,7, як от нова серія Тесарів Цайса, й навіть F : 2,0 і більше — «Ернострари» Ернемана), що також пояснюється тим, що автор передрукував таблиці р. 1910 без жадних змін.

Далі треба зупинитися на тому, що автор промовляє лише за платівки виробництва «Госкіно», зовсім замовчуючи про инші, і од цих рядків про платівки «Госкіно» оддає дешевенькою рекламою. Але-ж можливо, що це провина не авторова, а провина самого видавництва «Госкіно».

Значно змістовніша друга частина книжки: розділ, що викладає теорію й практику виявлення. Тут автор сідає, мовляв, на свого «конька» і коли-б не дрібні недогляди, то виклад другої частини книжки можна було-б визнати за непоганий.

Висновок наш такий: книжка хоч і не оброблена, особливо в першій частині, проте, корисна. У другому виданні авторові треба переробити книжку.

Треба також і подбати про зовнішність нового видання, а то це нагадує швидче коректурні відбитки, аніж книжку, видану р. 1925, та ще й недешеву,—1 карб. за 85 сторінок кишенькового формату.

С. Кравців.

Бела Баллаш «Культура кино». Пер. з німецької Ред. і передмова А. Піотровського.—ГИЗ, 1925 р., стор. 95.

Велика капіталістична промисловість «створила вже багато такого, що в процесі діялектичного розвитку стало її протиріччам» (курсив автора). Таким протиріччам в царині соціяльно-політичній є робітничий рух. В царині-ж «ідейної культури», в царині «надбудов», антитезою буржуазно-ідеалістичному світогляду є кінематограф.

Вже одна ця думка, що є підвалиною всіх естетичних формул Баллаша, вже самий факт вирішення проблем кіно в світлі соціології та економіки, визначає книжку Баллаша посеред инших спроб збудувати естетику й теорію кіно-мистецтва (Луї Делюк, Урбан Гад, Тальбот то що).

Умоглядній культурі, що виникла через винахід книгодруку, Баллаш протиставляє культуру зорову.

Світогляд капіталістичної доби стремить усе абстрагувати, «відійти від безпосереднього буття річей», підлягаючи економічному фактору «позбавлення річевости», себ-то заміни натуральної вартости річей їхньою риночною ціною.

Кінематограф знову повертає людську свідомість на лоно конкретної виразности, видности річей, матеріяльности учв. Кінематограф дає людству нову мову—мову жестів.

І так далі. І так далі.

Взагалі, кінематограф, за Баллашем, є ознака нової майбутньої культури, що мусить бути, через низку економічних та культурно-ідеологічних обставин, культурою матеріялістичною й інтернаціональною.

Читач може, проте, помилитися, глянувши на ті цитати з Маркса, що автор ними часто-густо зтверджує свої думки про суть кінематографії.

Бела Баллаш, безумовно, не марксист, а його естетична система надто парадоксальна, щоби бути науково-непохитною, і з марксизмом має дуже мало спільного.

Книжка Баллаша—це продукт передової західньо-європейської думки, що втворила два найрадикальніших напрямки нового, повійського мистецтва—експресіонізм у Німеччині й унанімізм у Франції.

Середня (поміж вступом і післясловом) частина книжки зветься:—«Нариси кіно-драматургії».

Тут, в окремих розділах і параграфах, що мають, часом, лише по де-кілька рядків, автор розглядає питання теорії фільмового мистецтва.

Дуже цікаві думки Баллаша про імпресіоністичний та експресіоністичний стиль у кіно. «Імпресіонізм дає частину замісць цілого»,—чи то окремий куток пейзажу, або сцени, чи то деталь психологічної гри актора. «Експресіонізм, навпаки,—це скупчення маси деталів (і гри й обстановки) в одну напружену картину, поширену за межі словесних контурів».

Приязнь автора—на боці експресіоністичного стиля, на боці німецьких новаторів—насамперед, Роберта Віне з його стилізовано-психологічним «Кабінетом доктора Калігарі». Американський реалізм стрічає з боку Баллаша дуже холодну й критичну оцінку.

Висновок: до кожної книжки, яка-б блискуча формою й цікава змістом вона не була, треба підходити дуже критично й обережно. Це саме можна прикласти й до книжки Баллаша.

М. Л.

Видає: ВУФКУ

Київський Окрліт № 13817—1926
„Київ-Друк" 2-га друкарня № 9.9—3000

Відповід. редактор: Б. Ліфшиц
Редакційна колегія: Логінов, М. Христовий

...ИРОБНИЦТВО ВУФКУ 1925 РОКУ.

ЦІНА № ЖУРНАЛУ — 40 КОП.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО
ПЕРША СЕРІЯ

ТАРАС ШЕВЧЕНКО
ДРУГА СЕРІЯ

БОРОТЬБА ВЕЛЕТНІВ

ШЕВЧЕНКОВЕ ЖИТТЯ

ТРИПІЛЬСЬКА ТРАГЕДІЯ

...УРГ

ФАБРИКАНТОВІ ПРИГОДИ

НЕПЕВНИЙ БАГАЖ

СУХОТИ

ЯК ДБАЄШ ТАК І МАЄШ

БОРОТЬБА З ШКІДНИКАМИ

...К.П.
...ША
...ІЯ

П.К.П.
ДРУГА СЕРІЯ

АЛІМ

СИНІЙ ПАКЕТ

БОРОТЬБА З ПОСУХОЮ